Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

Román a film Hostinec U kamenného stolu: Kombinovaná textová a intertextová komparace

Bc. Radoslav Horák

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Česká filologie – Filmová studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum .....

podpis

Rád bych na tomto místě poděkoval Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D., za trpělivé vedení, vstřícný přístup a cenné připomínky. Rovněž děkuji knihovnici Knihovny Národního filmového archivu Jaroslavě Fikejzové za zpřístupnění scénářů k filmu, jejichž prostudování mi přineslo mnohé hodnotné poznatky. Děkuji také Mgr. Janu Černíkovi za doporučení historické knihy Petra Szczepanika a za další náměty ke zkoumání kontextu, ač se pro ně v mé práci nakonec nenašel prostor. V neposlední řadě děkuji za soustavnou psychickou podporu svým rodičům a kamarádovi Jirkovi.

Obsah

1. Úvod ... 5
1.1 Téma a cíl práce, její struktura a předpokládaný přínos ... 5
1.2 Metodologická literatura a metoda této práce ... 7
1.2.1 Východiska zvoleného postupu ... 8
1.2.2 Popis zvoleného postupu ... 11
1.3 Historická literatura ... 13
1.4 Prameny ... 16
2. Předloha a kontext jejího vzniku ... 19
2.1 Autor předlohy Karel Poláček a jeho tvorba ... 19
2.2 Román a kontext jeho vzniku ... 21
2.2.1 Shrnutí děje a popis dějové struktury ... 21
2.2.2 Vliv dobového kontextu a kontextu autorovy tvorby ... 28
3. Film a kontext jeho vzniku ... 31
3.1 Otázka doby produkce filmu ... 31
3.2 Dobový kontext a podoby jeho možného vlivu ... 34
3.2.1 Soudobá recepce v tisku ... 37
3.3 Adaptátoři, kontext jejich tvorby a možné motivace ... 40
3.3.1 Vlastimil Rada ... 42
3.3.2 Otakar Vávra ... 43
3.3.3 Josef Gruss ... 45
4. Komparace ... 47
4.1 Shrnutí děje filmu ... 47
4.2 Události ... 52
4.2.1 Soupis románových a filmových událostí ... 52
4.2.2 Proměny vázané na vyškrtnutí smrti hostinského ... 57
4.2.3 Tendence k větší kompaktnosti a propojenosti motivů ... 60
4.2.4 Další redukce románových událostí ... 62
4.2.5 Jiné změny ... 65
4.3 Postavy ... 67
4.3.1 Alena a Věra, Tomáš a Spytihněv ... 68
4.3.2 Hostinský Tatrmuž ... 68

4.3.3 Hostinská Božena a Benno Mertens ... 70
4.3.4 Dynderovi ... 71
4.3.5 Lubomír a Kebrle ... 72
4.3 6 Gaston a Percy ... 74
4.3.7 Jiné postavy ... 76
4.4 Komika ... 77
4.4.1 Jazyková komika ... 77
4.4.2 Situační komika ... 80
4.5 Syntéza poznatků ... 82
4.5.1 Struktura a vyznění ... 82
4.5.2 Záměry a ostatní vlivy ... 84
Závěr ... 87
Seznam použitých zdrojů ... 90
Prameny ... 90
Literatura ... 90

1. Úvod

1.1 Téma a cíl práce, její struktura a předpokládaný přínos

Tato diplomová práce bude věnována komparaci románu Karla Poláčka *Hostinec U kamenného stolu*[1], jehož první vydání se datuje do roku 1941, a stejnojmenné filmové adaptace tohoto literárního díla, jež vznikla pod režijním vedením Josefa Grusse roku 1948. Toto téma jsme si zvolili zčásti proto, že souvisí s tématem naší bakalářské práce (*Román Karla Poláčka Bylo nás pět a jeho televizní adaptace*). Důvodem výběru tohoto konkrétního Poláčkova románu a jeho adaptace bylo, že *Hostinec U kamenného stolu* je jedinou poláčkovskou filmovou[2] adaptací, jež vznikla později než v době první republiky a zároveň jedinou, jejíž natáčení začalo až po Poláčkově smrti, nelze tedy – na rozdíl od ostatních poláčkovských filmových adaptací – předpokládat, že by sám Poláček její podobu v průběhu samotného natáčení mohl ovlivňovat. Kromě toho jde o téma, jež dosud nebylo z odborného hlediska dostatečně pokryto.

Cílem práce bude co nejdůkladněji postihnout shody a rozdíly mezi oběma uměleckými díly, interpretovat, čím mohou být jednotlivé odlišnosti způsobeny a zda a jakým způsobem je jejich vlivem vyznění filmu odlišné od vyznění literární předlohy. Abychom byli schopni na tyto otázky co nejlépe odpovědět, nebude analýza, kterou v práci provedeme, zaměřena pouze textuálně – nezbytnou součástí práce bude i zařazení jak románu, tak filmu do kontextu tvorby jejich tvůrců i do kontextu doby jejich vzniku.

Práce bude členěna do čtyř kapitol. V první, úvodní, provedeme poté, co jsme představili téma a cíl práce, kritiku pramenů a literatury, do níž zahrneme relevantní primární i sekundární zdroje, s nimiž jsme pracovali, a zhodnotíme jejich přínos pro naše téma. Nejprve vyhodnotíme metodologickou literaturu, na základě čehož si stanovíme metodu, již

[1] Dle úpravy pravidel českého pravopisu z roku 1993 by se první slovo po předložce, tj. „kamenného“, mělo psát s velkým počátečním písmenem. My jsme se však rozhodli zachovat pravopisnou variantu odpovídající době, v níž román i jeho adaptace vznikly.

[2] Ačkoliv se to – vzhledem k tomu, že Karel Poláček je dlouhodobě oblíbeným spisovatelem – může zdát zvláštní, je *Hostinec U kamenného stolu* skutečně jediným *(kino)filmem*, který v pozdějším než prvorepublikovém období na motivy některé z Poláčkových knih vznikl. Ostatní poláčkovské poválečné audiovizuální adaptace nejsou filmové, nýbrž televizní – např. *Hlavní přelíčení* (1971), seriál *Bylo nás pět* (1994) nebo zatím naposledy *Vše pro firmu* (1998).

užijeme v této práci. Následně se budeme věnovat vyhodnocení historické literatury a pramenů.

Druhá kapitola bude zaměřena na literární předlohu a kontext jejího vzniku. Krátce představíme jejího autora Karla Poláčka, popíšeme děj a význačné prvky předlohy samotné a provedeme zařazení románu *Hostinec U kamenného stolu* jednak do kontextu Poláčkovy tvorby, jednak do kontextu dobového.

Ve třetí kapitole se podrobně soustředíme na kontext vzniku filmu. Vymezíme dobu, během níž probíhala produkce filmu a jíž je tedy relevantní se z našeho hlediska zabývat, následně toto období charakterizujeme s ohledem na proměny situace filmové tvorby v Československu a pokusíme se popsat historické okolnosti, které přípravu i samotnou výrobu filmu provázely. Zaměříme se rovněž na osobnosti adaptátorů, za něž jsme se rozhodli považovat režiséra Josefa Grusse a scenáristy – zasadíme *Hostinec U kamenného stolu* do kontextu jejich tvorby a pokusíme se rozkrýt motivace, jež je vedly k adaptování. Vzhledem k tomu, že dobová cenzura vnesla některé nejasnosti do otázky, které konkrétní osoby mezi scenáristy vlastně můžeme řadit a jakou měrou se na scénáři ten který člověk podílel,[3] budeme se v souvislosti s tím věnovat i této otázce. Předpokládáme, že se nám v této kapitole podaří buď odkrýt, anebo alespoň vytušit, z čího popudu a s jakými tvůrčími záměry adaptace *Hostince U kamenného stolu* vznikala a jaké konkrétní faktory mohly mít vliv na její podobu.

Těžištěm práce bude ovšem především čtvrtá kapitola, která bude téměř celá analytická. Nejprve krátce shrneme děj filmu, což považujeme za nezbytné, abychom jej mohli srovnat s románovým. Následně provedeme již samotnou komparaci románu s filmem, a to celkem ve třech kategoriích – události, postavy a komika. Nalezené rozdíly budeme průběžně interpretovat, přičemž předpokládáme využít informace z předchozích kapitol. Nakonec výsledky analýzy shrneme a souhrnně je interpretujeme.

Přínos práce bude spočívat v tom, že důkladně zpracuje téma, jemuž byla dosud v odborných kruzích věnována jen malá pozornost a podle našeho názoru ne příliš odpovídajícím způsobem. Podařilo se nám dohledat pouze dva odborné texty, v nichž se jejich autoři o analýzu adaptace *Hostince U kamenného stolu* pokoušejí – první z nich tvoří text příspěvku Marie Mravcové, který přednesla na poláčkovském sympoziu v Rychnově nad

[3] Na základě informací z různých zdrojů lze za scenáristy považovat Otakara Vávru a Vlastimila Radu, míra Radova podílu je však diskutabilní a rovněž nelze vyloučit, že se na adaptování svého románu zpočátku podílel i Karel Poláček. Podrobněji tento problém rozebereme v příslušné kapitole.

Kněžnou roku 1992[4], druhý z nich vyšel roku 2010 v časopise Cinepur a jeho autorem je Oto Horák[5]. Ani jeden z těchto textů přitom není zaměřen na *Hostinec U kamenného stolu* sám o sobě; v obou jsou rozebírány poláčkovské adaptace všeobecně a *Hostinec U kamenného stolu* je tak pouze jedním z filmů, o nichž jejich autoři píší. Oba články v sobě navíc obsahují hodnotící aspekt a svou argumentaci směřují spíš k posouzení kvality adaptace než k její důsledné analýze zohledňující jak textuální, tak kontextuální stránku, což se chystáme učinit v naší práci. Podrobnější zhodnocení obou zmíněných textů přineseme v podkapitole 1.3.

Jsme si samozřejmě vědomi svého mnohdy subjektivního náhledu na zkoumanou problematiku, který s sebou každá interpretace nevyhnutelně přináší, proto mnohé závěry, ke kterým v práci dojdeme, nechceme považovat za zcela nezpochybnitelné. To se týká i těch závěrů, k nimž dojdeme v souvislosti s kontextem vzniku adaptace, jelikož, jak si ukážeme, v této oblasti nemáme k dispozici dostatek relevantních pramenů a literatury, v mnoha případech jsme tak nuceni spekulovat. Účelem práce však není přinést zcela jednoznačné odpovědi, ale spíše nabídnout jednu z možností chápání, kterých se v souvislosti s tématem pochopitelně otevírá větší množství.

1.2 Metodologická literatura a metoda této práce

Adaptování není v oboru filmových studií ani obecně v uměnovědách nijak novým či opomíjeným tématem. Odborných textů, jejichž předmětem je tato problematika, existuje již nemalé množství. Z těch, jež v této práci nebudou využity, lze jmenovat například svého času poměrně přelomovou knihu George Bluestona *Novels into Film* (1957), v současnosti jsou vlivnými teoretiky kupříkladu Robert Stam[6] či Thomas Leitch[7]. V českém prostředí se problematikou adaptace zabývají například Petr Bubeníček[8] nebo Marie Mravcová[9].

---

[4] MRAVCOVÁ, Marie. K problému filmovatelnosti próz Karla Poláčka. In: LOPATKA, Jan (ed.). *Ptáci vítají jitro zpěvem, poddůstojníci řvaním. Záznam sympózia ke stému výročí narození Karla Poláčka.* Praha: Klub Obratník, 1992, s. 236–243.

[5] HORÁK, Oto. Osmero pokusů o Karla Poláčka. *Cinepur* [online]. 20. 12. 2010 [cit. 21. 3. 2020]. Dostupné z: http://cinepur.cz/blog.php?article=163.

[6] Např. STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: STAM, Robert – RAENGO, Alessandra (eds.). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: 2005.

[7] Např. LEITCH, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: from Gone with the Wind to The Passion of Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2007.

[8] Např. BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. In: *Iluminace*. 2010, **22**(1), 7–21.

[9] Např. MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990.

V naší práci využijeme kombinace tří teoretických přístupů k adaptaci, a to Lindy Hutcheonové, Briana McFarlana a Seymoura Chatmana. Přístup Hutcheonové bude tím ústředním, ovšem McFarlanovým a Chatmanovým jej výrazně doplníme. V této podkapitole popíšeme, v čem ony přístupy spočívají, jakým způsobem s nimi budeme pracovat a proč jsme se s nimi rozhodli naložit právě takto.

1.2.1 Východiska zvoleného postupu

Přístup Lindy Hutchenonové, jejž popsala v knize *Teorie adaptace* (2006), se vyznačuje odmítnutím tzv. „věrnostního" přístupu, širokým záběrem a kontextuálním náhledem. Všem těmto prvkům nyní budeme krátce věnovat pozornost.

„Věrnostní" přístup, vůči němuž se Hutcheonová ostře vymezuje, spočívá v hodnocení kvalit adaptace na základě toho, do jaké míry je „věrná" své předloze. Každá proměna adaptovaného díla je v jeho rámci tedy chápána jako negativní jev a výsledná adaptace touto optikou nutně působí jen jako nedokonalá kopie originálu, aniž by byl brán důsledný zřetel na specifičnost médií či záměry tvůrců adaptace. Tento přístup na adaptace Poláčkova díla aplikovala zmíněná Marie Mravcová[10] (podrobněji o tom pojednáme v podkapitole 1.3) a i v dnešní době se s ním setkáváme, ačkoliv především v laických kruzích. Linda Hutcheonová naproti tomu podotýká, že „existuje mnoho různých podnětů k adaptaci a málo z nich souvisí s věrností"[11]. Adaptace chápe jako svébytná umělecká díla, jejichž podoba je ovlivněna tvůrčími záměry adaptátorů i kontexty jejich vzniku. Adaptování[12] je tak pro Hutcheonovou s proměnami nevyhnutelně spojeno; přetváření původního textu (či více textů) není dle jejího názoru nedostatkem adaptací, nýbrž je jim vlastní. Toto stanovisko jí dovoluje uvažovat i o adaptování neprobíhajícím nutně intermediálně – například o nových literárních zpracováních starých literárních námětů – přičemž takové úvahy by při aplikaci „věrnostního" přístupu nebyly vůbec možné. Snaží se o obhajobu adaptací proti tomu, aby byly označovány za něco druhořadého, a staví se proti „zbožšťování" literárních předloh. Adaptace je pro ni

[10] MRAVCOVÁ, Marie. K problému filmovatelnosti próz Karla Poláčka. In: LOPATKA, Jan (ed.). *Ptáci vítají jitro zpěvem, poddůstojníci řvaním. Záznam sympózia ke stému výročí narození Karla Poláčka.* Praha: Klub Obratník, 1992, s. 238.
[11] HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 11. (Pozn.: Citace přeložena ze slovenštiny.)
[12] Hutcheonová používá výraz *adaptace* jednak pro označení procesu, jednak pro označení výsledku tohoto procesu. My se však přikláníme k tomu, aby bylo pro první z uvedených významů pro lepší rozlišení užíváno raději slovo *adaptování*.

„odvozením, ale ne odvozeninou – dílem, které je druhé, ale ne sekundární“[13]. S odmítavým stanoviskem Hutcheonové ohledně „věrnostního“ přístupu se ztotožňujeme a budeme se jej držet i v této práci.

Hutcheonová pojímá svou teorii adaptace velmi široce a do svých úvah zahrnuje velké množství různých médií. V souvislosti s adaptováním nemluví pouze o románech a filmech, ale například i o divadle, opeře, baletu či dokonce počítačových hrách. Spíše než na samotné texty se zaměřuje na okolnosti, jež je formovaly – dává důraz na to, že každé dílo je ovlivněno kontextem, v němž vzniká. Ptá se tedy nejen na to, co je adaptováno, ale také kým, z jakého důvodu, pro jaké publikum, kde a ve které době, neboť to vše dle jejího názoru ovlivňuje podobu adaptace. Teorie Lindy Hutcheonové tak nabízí velmi bohaté možnosti interpretace posunů, jimiž adaptovaná látka prochází.

Kontextuální náhled Hutcheonové, poskytující poměrně velkou volnost při jeho aplikaci, má však na druhou stranu i své nevýhody. Teoretička ve své knize totiž nepředkládá konkrétní metodologii pro analýzu samotného filmového textu, nenabízí v tomto ohledu jasný postup – stanovuje-li nějaké analytické kategorie, jsou příliš obecné (vyprávění / předvádění / participace a vztahy mezi nimi). Výrazně patrné je to na její vlastní analýze souboru adaptací *Carmen*, již předkládá v páté kapitole knihy.[14] Výběr prvků, jež v ní zkoumá, působí – nepodložen pevným zázemím – nahodile a výsledek tím pádem nesystematicky.

Brian McFarlane ve své práci *Novel into Film* (1996) nepřistupuje k problému adaptací a adaptování zdaleka tak zeširoka jako Linda Hutcheonová. Předmětem zájmu jsou pro něj, jak je ostatně tradiční, pouze romány na jedné a filmy na druhé straně. I když kontextuální přístup na několika místech zmiňuje a považuje jej za podnětný,[15] jeho vlastní zaměření je čistě textuální. To mu dovoluje stanovit poměrně jasnou metodologii a navrhnout konkrétnější analytické postupy, které následně aplikuje na konkrétní filmy.

Základním pilířem McFarlanova přístupu je rozdělení prvků adaptací do dvou kategorií – transfer (převod) a adaptation proper (vlastní adaptace). Do první z těchto kategorií McFarlane zahrnuje takové prvky, jež jsou společné oběma médiím a umožňují tedy „převod“, do druhé z těchto kategorií pak takové, jež jsou vlastní pouze jednomu z obou

[13] HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 24. (Pozn.: Citace přeložena ze slovenštiny.)
[14] Tamtéž, s. 161–174.
[15] Např. na straně VIII (předmluva, číslováno římskými číslicemi) nebo na straně 22. Viz: McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996, s. VIII, s. 22.

médií a jsou tedy „nepřevoditelné“. Rovinou „transfer“ se přitom zabývá důkladněji a nabízí četné možnosti, na co se v rámci ní při analýze zaměřovat – čerpá přitom z naratologických prací Rolanda Barthese, Vladimira Proppa i Seymoura Chatmana, o němž bude ještě řeč.

Lze jistě souhlasit s tím, že mnohé literární prvky se ve filmu neobjeví nebo objeví ve značně odlišné podobě zkrátka proto, že nejsou do filmového média jednoduše „převoditelné“ – nemají v něm svůj rovnocenný ekvivalent. Mnohé proměny, jimiž literární text při svém filmovém zpracování prošel, jsou dichotomií „transfer“ versus „adaptation proper“ snadno vysvětlitelné. McFarlanův přístup však trpí podobným problémem jako přístup Lindy Hutcheonové; jen v obráceném smyslu – zatímco Hutcheonová nenabízí dostatečně systematické nástroje pro analýzu samotných textů, z analýzy provedené pouze na základě McFarlanovy teorie by se vytratil zřetel kontextuální. Na otázku, které prvky předlohy se objevují, či naopak neobjevují ve filmu a proč, se dá za pomoci McFarlana odpovědět jen částečně. Interpretace využívající pouze jeho teorii nutně musí upřednostnit kritérium „převoditelnosti“ jako klíčové, ačkoliv mnohdy se může nabízet i jiné vysvětlení, proč se ten který románový prvek ve filmu nenachází – adaptátoři totiž vůbec nemuseli zamýšlet učinit prostý „převod“ díla z jednoho média do druhého (což rovněž souvisí s problematikou „věrnosti“, jíž se McFarlane tímto zcela nevymaňuje).

Jak bylo řečeno, v souvislosti s rovinou „transfer“ se Brian McFarlane několikrát odkazuje také na Seymoura Chatmana.[16] Chatman je naratologem, který ve svých pracích propojuje literaturu a film tím, že o obou uvažuje jako o narativních textech. V knize *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu* (1990, český překlad 2000) nabízí četné úvahy reflektující specifičnost médií, z nichž zřejmě nejinovativnější se týká filmového vypravěče[17] (blíže ji představíme v kapitole 4.4.1 této práce). V *Příběhu a diskursu* (1978, český překlad 2008) pojednává o dvou hlavních složkách každého narativu – *příběhu* (tedy tom, co je vyprávěno) a *diskursu* (tj. prostředku nebo prostředcích, pomocí nějž/nichž je to vyprávěno).[18] Za součásti příběhu považuje *události* a *existenty*.[19] Za sebe seřazené události

[16] Přesněji řečeno čerpá především z myšlenek Rolanda Barthese, Chatmanovy termíny však pojímá jako ekvivalentní Barthesovým. Viz: McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996, s. 14.
[17] CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 123–136.
[18] CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 18.
[19] Tamtéž.

podle něj tvoří *osnovu* příběhu,[20] tedy to, co běžně nazýváme dějem, přičemž ty události, jež jsou klíčové pro další vývoj příběhu, označuje Chatman jako *jádra*[21] a ty vedlejší, které jádra pouze doplňují a rozvíjejí, pojmenovává *satelity*[22]. Mezi existenty Chatman řadí *postavy* a *prostředí*.[23] Část o diskursu zaměřuje téměř výhradně literárně (o filmovém narativu se zmiňuje pouze místy) a uvažuje v ní především o vypravěči a příbuzných kategoriích (implikovaný autor, hledisko aj.).[24]

Dělení na příběh a diskurs připomíná McFarlanovu dichotomii „transfer" a „adaptation proper" – a také je s ní do určité míry (i když ne plně) ekvivalentní, jelikož část prvků, které náleží příběhu (konkrétně události a mnohé prvky spojené s postavami), McFarlane považuje za „převoditelné", naopak veškeré prvky diskursu jsou „nepřevoditelné". O možnostech zabývat se v rámci zkoumání adaptací událostmi[25] a postavami[26] McFarlane přímo hovoří a přímo zmiňuje rovněž pojmy *jádra* a *satelity*[27]. Chatmanovy analytické kategorie představené v práci *Příběh a diskurs* můžeme tedy považovat za využitelné i pro účely analýzy adaptací, ačkoli po stránce interpretace nalezených rozdílů mají limity totožné s nedostatky McFarlanovy teorie.

1.2.2 Popis zvoleného postupu

Z toho, co jsme uvedli, je znát, že ani jeden z představených přístupů nedokáže pokrýt zvolené téma a odpovědět na naše výzkumné otázky zcela v úplnosti. U každého z nich narážíme na výhody, avšak i na nedostatky, jež nám mohou být překážkou k přehledné práci nebo adekvátní interpretaci. Zároveň je však patrné, že ačkoli jsou přístupy vzájemně odlišné, nejsou protichůdné – naopak, mohou se doplňovat. Metodologickou neujasněnost spojenou s analýzou filmového textu podle Hutcheonové kompenzují McFarlane a Chatman, Hutcheonová naopak obohacuje jejich přístupy o kontextuální náhled. Při našem výzkumu vyjdeme tedy sice primárně z teorie Lindy Hutcheonové, abychom však naši analýzu lépe

[20] CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 43.
[21] Tamtéž, s. 54.
[22] Tamtéž, s. 55.
[23] Tamtéž, s. 18.
[24] Tamtéž, s. 152–278.
[25] McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996, s. 23.
[26] Tamtéž, s. 24–25.
[27] Tamtéž, s. 14.

systematizovali a nemuseli ji nutně ochuzovat o ty interpretace, k nimž bychom při užití pouze tohoto přístupu nemohli dojít, rozhodli jsme se využít i prvky dalších dvou.

Využití teorie Lindy Hutcheonové jako jádra našeho přístupu se nám zdá vhodné pro široké (ač ne zcela nelimitované) interpretační možnosti, jež nabízí. Vzhledem k tomu, že román *Hostinec U kamenného stolu* i jeho adaptace vznikaly ve 40. letech, vyznačujících se rychlými a jen málokdy příznivými společensko-politickými proměnami s bohatým vlivem i na umění (a obzvlášť na film), lze předpokládat, že vliv kontextuálních faktorů na podobu *Hostince U kamenného stolu* byl více než značný.[28] V souladu s míněnou teorií se tedy soustředíme především na kontext vzniku románu i filmu – kapitoly 2 a 3 by měly přinést odpovědi na veškeré výše zmíněné otázky, jež Hutcheonová v rámci své teorie klade: *Co* je adaptováno, se dozvíme po důkladném představení románu a okolností, za nichž ho Poláček vytvářel. *Kým, z jakého důvodu, kde a kdy* je dílo adaptováno, si ukážeme tím, že představíme adaptátory a jejich možné motivace a podrobně rozebereme možné vlivy historicko-společenské situace, v níž adaptace vznikala, na podobu filmu. Tím tedy částečně odpovíme i na otázku, *pro jaké publikum* byl *Hostinec* adaptován. Předpokládáme, že tyto kontextuální rozbory nám poskytnou zázemí pro většinu interpretačních kroků, k nimž budeme přistupovat při komparaci.

Jelikož však analytické kategorie, jež poskytuje Linda Hutcheonová (vyprávění, předvádění, interakce) jsou příliš obecné (pokrývají různé druhy narativu, ale ne jeho konkrétní složky) a komparaci románu s filmem na jejich základě nelze systematizovat, při stanovování vlastních kategorií si vypomůžeme pracemi Briana McFarlana a Seymoura Chatmana. Využijeme kategorie *události* (a v rámci ní také *jádra* a *satelity*) a *postavy*, s nimiž pracuje Chatman a jejichž použití při uvažování o adaptacích pokládá za možné McFarlane. Předpokládáme navíc, že v rámci interpretací bude pro nás využitelné také McFarlanovo rozlišení „transfer“ versus „adaptation proper“ postihující (ne)adaptovatelnost toho kterého románového prvku – jeho příslušnost k druhé ze jmenovaných rovin budeme chápat jako možný důvod, proč se ve filmu neobjevil.

Ke srovnání událostí nám budou nápomocná dějová shrnutí (ve 2. kapitole románového, na počátku 4. kapitoly filmového děje), na jejichž základě na počátku analýzy utvoříme orientační soupisy událostí, ve kterých odlišíme jádra od satelitů; tato shrnutí

[28] Nad vlivem dobového kontextu na adaptaci *Hostince* se podrobně zamýšlíme ve 3. kapitole.

a soupisy pak pro nás budou při komparaci hlavní oporou. Využijeme je i při komparaci postav, kterou zaměříme především na proměny jejich vnitřní charakteristiky a – opět v souladu s postupem navrhovaným McFarlanem[29] – na proměny *funkcí* postav v díle.

Poslední analytickou kategorií, v níž provedeme komparaci, bude *komika*. Ačkoli McFarlane ani Chatman ji jako samostatnou analytickou kategorii nevyčleňují (což je pochopitelné, jelikož komické prvky mohou být značně různorodé a být také součástí různých složek narativu), domníváme se, že samostatnému zájmu o ni se v souvislosti s Poláčkovým dílem a jeho filmovou adaptací nesmíme vyhnout. Specifický způsob práce s komikou je totiž pro Poláčka typický, a bude tedy přínosné sledovat také, jaké komické prvky využili filmoví tvůrci. Na komiku v románu se zaměříme ve 2. kapitole práce; při zkoumání komiky ve filmu pak vyjdeme jednak z informací a zjištění, jež v souvislosti s ní uvedeme a učiníme právě zde, jednak z poznatků, které se nám podaří na základě zvolené metodologie získat během komparace událostí a postav. Porovnáme románovou a filmovou komiku *jazykovou* a *situační* a při interpretaci toho, které její prvky přešly z románu do filmu, rovněž zčásti využijeme McFarlanovu dichotomii „transfer" / „adaptation proper".

Výsledkem by tedy měla být co nejkomplexnější analýza, jež se nebude omezovat ani na textuální, ale nakonec ani pouze na kontextuální náhled. Předpokládáme, že popsaný kombinovaný postup nám odhalí řadu zjištění, jež by jinak zůstala skryta.

1.3 Historická literatura

Jako zdroje informací o románu, filmu i o dobových a tvůrčích kontextech, do nichž se obě díla řadí, užijeme adekvátní poláčkovskou literaturu, filmověhistorickou literaturu, články z dobových periodik a osobní vzpomínky tvůrců. Z poláčkovské literatury využijeme především *Knížku o Karlu Poláčkovi* (1999), jejíž autorkou je Alena Hájková. Kniha je výsledkem autorčiny dlouholeté literárněhistorické práce a jde o dosud nejucelenější monografii, jež byla o Poláčkovi publikována. Pro náš účel budou přínosné jak informace o Poláčkově další tvorbě, tak zmínky o adaptacích jeho děl, jež jsou v ní uvedené. Během srovnávání románu *Hostinec U kamenného stolu* s filmem budeme do značné míry přihlížet k Hájkové interpretaci tohoto románu. Ten Hájková v knize řadí do kapitoly věnované

[29] McFarlane se v souvislosti s tímto postupem odkazuje na Vladimira Proppa. Viz: McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996, s. 24–25.

humoristickým pracím. Cenné pro nás budou i informace o Poláčkově literární komice, jež autorka přináší. Ohledně vztahu Karla Poláčka k filmu pro nás bude významným zdrojem studie *Kouknou, pane Poláček, film*, již napsal Pavel Taussig a jež vyšla společně se scénáři v knize *Karel Poláček a film*.

Jak bylo výše naznačeno, na samu problematiku, na niž je naše práce zaměřena, tedy srovnání románu *Hostinec U kamenného stolu* se stejnojmenným filmem, se zčásti ve svých textech zaměřují Marie Mravcová a Oto Horák. Text Mravcové je konferenční příspěvek publikovaný ve sborníku z poláčkovského sympozia v Rychnově nad Kněžnou roku 1992 a nese název *K problému filmovatelnosti próz Karla Poláčka*. Nejprve krátce a do značné míry negativně hodnotí většinu dosavadních audiovizuálních poláčkovských adaptací a následně otevírá otázku, zda jsou vůbec Poláčkovy texty *adaptovatelné*, přičemž již dopředu ohlašuje, že „nehledá[…] prvořadě kladnou odpověď, ale spíše zápornou“.[30] Mravcové se na jednu stranu daří vystihnout specifičnost do filmu buď jen obtížně přenositelného, nebo zcela nepřenositelného Poláčkova nakládání s jazykem, na druhou stranu však autorka aplikuje „věrnostní“ přístup spojený s kvalitativním hodnocením adaptace na základě toho, jak moc se filmová podoba díla přibližuje původní literární (Mravcová užívá v souvislosti s filmem vyjádření jako „na autorovi [se] provinil“[31] apod.). To autorku dovádí do slepé uličky – dospívá k závěru, že Poláčkova díla jsou de facto neadaptovatelná, což však nelze tolik přičítat podobě děl samotných, jako spíš nevhodně zvolenému přístupu a samotné, v souvislosti s úvahami o adaptacích dle našeho názoru do značné míry neadekvátní, výzkumné otázce. Poznatky učiněné Mravcovou tedy nebudeme v naší práci brát nijak v potaz.

Text Ota Horáka *Osmero pokusů o Karla Poláčka* pochází z roku 2010 a byl publikován v časopise Cinepur. Jeho autor nejprve krátce přibližuje okolnosti vzniku románu a román sám, následně se dostává k rovněž krátké analýze filmu, spojené s jeho hodnocením. Je zvláštní, že ačkoli nejprve konstatuje, že Otakar Vávra jako scenárista „Poláčkově příběhu zůstal maximálně věrný“[32], hned následně se paradoxně věnuje vypočítávání odlišností mezi románem a filmem (rozvinutí některých motivů či dějové posuny). Na filmu vyzdvihuje

[30] MRAVCOVÁ, Marie. K problému filmovatelnosti próz Karla Poláčka. In: LOPATKA, Jan (ed.). *Ptáci vítají jitro zpěvem, poddůstojníci řvaním. Záznam sympózia ke stému výročí narození Karla Poláčka.* Praha: Klub Obratník, 1992, s. 238.
[31] Tamtéž.
[32] HORÁK, Oto. Osmero pokusů o Karla Poláčka. *Cinepur* [online]. 20. 12. 2010 [cit. 21. 3. 2020]. Dostupné z: http://cinepur.cz/blog.php?article=163.

posílení motivu odpuštění, k němuž dle jeho zjištění oproti románové předloze dochází. O jednotlivých zjištěních či názorech Ota Horáka se budeme v naší práci dále zmiňovat průběžně během analýzy, přičemž na základě našich zjištění s nimi budeme buď souhlasit, nebo je revidovat. V každém případě se však pokusíme jeho poznatky přinejmenším podstatnou měrou rozšířit.

Předpokládali jsme, že zdrojem cenných informací o filmu *Hostinec U kamenného stolu* by pro nás mohla být filmověhistorická literatura. V knize Jana Lukeše *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film* (2013), jež je vzhledem k neexistenci akademických dějin české kinematografie bohužel dosud takřka jedinou publikací svého druhu věnovanou poválečnému období, se však o tomto snímku nachází jen krátká zmínka. Lukeš se omezuje na to, že námi zkoumaný film zařazuje mezi „zdařilé a hojně navštěvované" poválečné komedie, „jakkoli bude brzo právě jim vytýkán měšťácký vkus a umělecká lacinost"[33]. Informace o filmu nepřináší ani Petr Szczepanik v publikaci *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc* (2016), jež je zaměřena na mechanismy české filmové produkce v poválečných letech. Ačkoli věnuje celou jednu kapitolu komediálnímu žánru, konkrétně o *Hostinci* se v ní nenachází jediná zmínka.[34] Jeho práci však zčásti využijeme alespoň při úvahách o scénářích. Informace o dobovém kontextu na poli filmové tvorby dále získáme z veřejné databáze českých hraných filmů na stránkách *Filmový přehled* spravovaných NFA.[35]

O kontextu doby, v níž film vznikal a byl recipován, i jeho samotném vzniku, jsou významným svědectvím rovněž články v dobových periodikách. Výchozím zdrojem při jejich dohledávání se nám stala publikace NFA *Český hraný film III 1945–1960*, jež uvádí jejich soupis. Z celkem 11 uvedených textů se nám jich podařilo dohledat 10 (a také jeden ve zmíněné publikaci neuvedený); jedenáctý z nich se na místě, kde se měl dle uvedených bibliografických údajů vyskytovat, nenacházel.[36] Texty publikované v průběhu roku 1948 informují obvykle o přípravách natáčení filmu nebo o jeho samotném průběhu, texty pocházející z roku následujícího jsou obvykle recenzemi, zprvu kladnými (recenze

[33] LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film* (1945–2012). Praha: Slovart, 2013, s. 28.
[34] SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: NFA, 2016, s. 297–372.
[35] *Filmový přehled* [online]. Dostupné z: http://filmovyprehled.cz.
[36] Jde o tento text: -kan. Soudný den. *Práce* **5**(271), 19. 11. 1949, s. 7.

publikovaná v časopise *My 49*)[37], později však odrážejícími dobové ideologické postoje kritiků, kteří film na základě nich hodnotili negativně (texty ze *Světa práce*[38], *Kulturní politiky*[39] či *Obrany lidu*[40]). Podrobnější rozbor dobové recepce snímku přinese 3. kapitola práce.

Jako s významným zdrojem informací ohledně filmu *Hostinec U kamenného stolu* a postupu jeho vzniku jsme počítali také s osobními vzpomínkami tvůrců. Z nalezených zdrojů je v tomto ohledu zřejmě nejvýznamnější text Vlastimila Rady z roku 1947, jenž je coby předmluva součástí vydání románu *Hostinec U kamenného stolu* z roku 1967 a kde autor krátce líčí okolnosti vzniku jak románu, tak filmu a v souvislosti s tím dokonce přináší i své vysvětlení některých změn v adaptaci oproti předloze.[41] Totéž však neplatí ohledně (zřejmě hlavního) scenáristy Otakara Vávry a režiséra Josefa Grusse. Ve Vávrových autobiografických knihách jsou o zkoumaném filmu buď pouze strohé zmínky (jediný odstavec v knize *Podivný život režiséra*, 1996), nebo tento film Vávra nezmiňuje vůbec (*Zamyšlení režiséra*, 1982). Ještě horší situace je spojena se jménem Josefa Grusse, v souvislosti s nímž se nám nepodařilo objevit ani jeden titul, který by byl ve jmenovaném ohledu použitelný. Předpokládáme ovšem přinejmenším alespoň práci s filmografií obou filmařů, na základě níž zasadíme zkoumaný snímek do kontextu jejich tvorby, a v případě Otakara Vávry též s vyjádřeními, v nichž charakterizoval svou tvorbu jako celek – pomohou nám lépe pochopit pozici, již v ní *Hostinec* zaujímá. Navíc i vzpomínky nevelkého rozsahu mohou být zdroji cenných vodítek, jež nám budou při výzkumu nápomocná.

1.4 Prameny

Prameny pro tuto práci budou tvořit především Poláčkův román[42] na jedné straně a jeho filmové zpracování[43] na druhé straně. Při srovnávání, posuzování odlišností obou uměleckých

[37] VT. Poláčkův román ve filmu. *My 49*. 1949, **4**?(13), 4.
[38] BROŽ, Jaroslav. O novou veselohru. *Svět práce*. 1949, **5**(39), 11.
[39] ZVONÍČEK, St. Cestou k veselohře. *Kulturní politika*. 1949. **4**(37), 4.
[40] rp. Přehled nových filmů. *Obrana lidu*. 15. 10. 1949, **3**(242), 7.
[41] RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
[42] Pro účely této práce využijeme vydání z roku 1967. (POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu.* Praha: Československý spisovatel, 1967.)
[43] K dispozici máme pro náš účel DVD z edice Legendy českého filmu vydané roku 2008.

děl a posunů filmové verze oproti románové si však vypomůžeme i literárním[44] a technickým[45] scénářem k filmu, jež jsou dostupné v Knihovně Národního filmového archivu. Oba dokumenty mají vročení 1948, jak však popíšeme ve 3. kapitole, existují signály naznačující, že přinejmenším v případě literárního scénáře lze předpokládat dřívější vznik. Je rovněž třeba podotknout, že označení „literární scénář" a „technický scénář" používáme na základě toho, jak dokumenty ve svém katalogu označuje sama Knihovna Národního filmového archivu, a na titulních stranách samotných dokumentů (ani jinde v nich) je nenajdeme. Tato poznámka je důležitá s ohledem na to, že podle Petra Szczepanika se rozlišení mezi oběma typy dokumentů koncem 40. let teprve ustanovovalo, pojem „literární scénář" k nám byl implementován ze sovětského výrobního prostředí,[46] a než se tak stalo, bylo zvykem psát v první fázi práce na filmu spíše tzv. filmovou povídku[47].

Literární scénář *Hostince U kamenného stolu* archivovaný Knihovnou NFA ostatně skutečně připomíná spíše povídku než scénář. Text není členěn do obrazů a ani není psán dvousloupcově, ačkoliv oba tyto prvky Szczepanik uvádí jako znaky literárního scénáře doby konce 40. let.[48] Kromě toho obsahuje i další znaky typické spíše pro beletrii než pro scénář: Promluvy postav nejsou nejen rozepsány do dialogů, ale někdy dokonce ještě ani nemají podobu přímé řeči („Tu se objevil sám hoteliér, napomenul manželku, řka, že není čas na vzpomínky z mládí, ale že by bylo vhodné dohlédnout na personál."[49]) Také se v něm ještě objevují pro Poláčkův humor typické, ovšem čistě jazykové metonymické hříčky[50] (například student Lubomír, který se má připravovat na reparát z matematiky, je také podle toho označován: „‚Tady,' zahuhlal reparát z matematiky, který se už kamarádil se zevlouny a ukazoval jim své poklady."[51]). Zkoumaný technický scénář *Hostince* naproti tomu většinu beletristických prvků již ztrácí – je už rozdělen do obrazů i do záběrů, je psán ve dvou sloupcích, z nepřímých řečí se stávají přímé a mizí i metonymická označení postav. I jeho

[44] Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [literární scénář], sign. S-1047-LS.
[45] Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [technický scénář], sign. S-1047-TS.
[46] SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: NFA, 2016, s. 231.
[47] Tamtéž, s. 232.
[48] Tamtéž, s. 231.
[49] Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [literární scénář], sign. S-1047-LS, s. 4.
[50] O tomto znaku Poláčkovy tvorby se dále rozepíšeme ve 2. kapitole.
[51] Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [literární scénář], sign. S-1047-LS, s. 2.

sloh je však ještě citelně poznamenán literárností, jež se zde projevuje stále vysokou měrou květnatosti vyjadřování v popisech akce namísto věcnosti („V sále zašveholí pocit úlevy, s tváří odletí vzdělaný výraz a všechny obličeje se rázem přeladily do operetního tónu.“[52]).

Naším záměrem původně bylo využít jako pramen rovněž text, který byl publikován roku 2002 v knize *Karel Poláček a film*, jež vyšla v nakladatelství Albert jako 21. svazek *Spisů Karla Poláčka* a jenž je v této knize prezentován jako scénář filmu *Hostinec U kamenného stolu*, bez bližší specifikace jeho původu nebo toho, o kterou nebo kolikátou verzi scénáře se jedná.[53] Na počátku našeho výzkumu jsme jej pokládali za první „mezistupeň“ mezi Poláčkovým románem a Grussovým filmem, jelikož jeho děj už sice není shodný s románovým, ale podoba textu je ještě silně literární. V průběhu výzkumu se nám však podařilo zjistit, že tento text je totožný s literárním scénářem filmu, jejž uchovává Knihovna Národního filmového archivu.

[52] Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [technický scénář], sign. S-1047-TS, s. 88.
[53] VÁVRA, Otakar – RADA, Vlastimil. Hostinec U kamenného stolu [filmový scénář]. In: *Karel Poláček a film*. Rychnov nad Kněžnou: Albert, 2002, s. 171–234.

2. Předloha a kontext jejího vzniku

2.1 Autor předlohy Karel Poláček a jeho tvorba

Vzhledem k tomu, že Karel Poláček rozhodně nepatří k zapomenutým autorům a že již existuje dostatečné množství prací[54], které se jeho životem zabývají, nepovažujeme za nutné uvádět v naší práci Poláčkův podrobný životopis. Proto bude následující krátké shrnutí zaměřeno především na autorovu tvorbu, přičemž uvádět budeme zejména takové informace, u nichž předpokládáme, že nám budou užitečné buď při zařazování románu *Hostinec U kamenného stolu* do jejího kontextu, nebo pak při vlastních analýzách a interpretacích.

Karel Poláček, český prozaik židovského původu, se narodil roku 1892 v Rychnově nad Kněžnou a zemřel roku 1945 coby vězeň v koncentračním táboře, pravděpodobně při jednom z pochodů smrti[55]. Do literatury vstoupil roku 1920 povídkou *Kolotoč*, která se stala také součástí jeho první knižní publikace *Povídky pana Kočkodana* (1922). Od psaní povídek brzy přešel k románové tvorbě, a to především humoristické (např. *Hráči*, *Hedvika a Ludvík*, *Muži v ofsajdu* – vše 1931) a satirické (*Dům na předměstí*, 1928; *Michelup a motocykl*, 1934), především ve zralejším věku se však nevyhýbal ani vážnějším polohám – vznikl tak společenský román *Hlavní přelíčení* (1932) a zejména tetralogie (jež však měla být původně pentalogií, ovšem z pátého dílu se zachovalo jen torzo) *Okresní město* (1936–1939).[56] Za „syntézu“ rozličných Poláčkových tvůrčích tendencí označuje Alena Hájková jeho poslední román *Bylo nás pět*[57] (1946), který vyšel již posmrtně.

Poláčkova tvorba je tedy spojena především s obdobím první republiky. Za okupace byl coby židovský autor nežádoucí, román *Hostinec U kamenného stolu* se mu však i přesto podařilo publikovat, avšak ne pod vlastním jménem. Krytí mu v té době poskytl malíř Vlastimil Rada, z čehož plynuly některé zvláštní důsledky pro podobu románu i pro pozdější

---

[54] Kromě v této práci užívané publikace Aleny Hájkové např.: KOLÁR, Jaroslav (ed.). *O Karlu Poláčkovi a o jiných: sborník příspěvků ze sympozia Karel Poláček a historie židovské kultury ve východních Čechách: Rychnov nad Kněžnou květen 1995*. Boskovice: Albert, 1995. JELINOWICZOVÁ, Jiřina. *Můj otec Karel Poláček; Vzpomínky (nejen) na Karla Poláčka*. Rychnov nad Kněžnou: Městský úřad Rychnov nad Kněžnou, 2001. GILK, Erik. *Poetiky a kontexty prózy Karla Poláčka: Devatero studií o Poláčkově díle a ještě jedna o jeho životě jako přívažek*. Boskovice: Albert ve spolupráci s Městským úřadem v Rychnově nad Kněžnou, 2005.
[55] HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 38–39.
[56] Žánrová klasifikace Poláčkových románů se řídí tím, co uvádí Alena Hájková v publikaci *Knížka o Karlu Poláčkovi*.
[57] HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 155.

přípravu natáčení (podrobněji se o nich rozepíšeme v další podkapitole a také v následující kapitole práce).

Z významných prvků, jimiž se vyznačuje Poláčkův autorský styl a jež prostupují – ač v různé míře – podstatnou částí jeho tvorby, považujeme za nutné uvést především dva. První z nich, jenž spadá do oblasti tematické či motivické, je tzv. „komika živností", jíž si v autorových prózách všímá Alena Hájková. Slovo „živnost" přitom neužívá v jeho původním smyslu – příslušníky určité „živnosti" v chápání Hájkové v souvislosti s Poláčkovou tvorbou mohou být nejen skuteční živnostníci, ale i lidé určitého „stavu" či sdílející například nějaký společný zájem, koníček. Důležité je, že jim příslušnost k oné určité živnosti, „stavu" či zálibě dodává specifické charakterové rysy, jež jim právě ona „živnost" vtiskuje, jsou tedy vlastní pouze jim. A jsou to zároveň ony, jež jsou i předmětem zesměšnění.[58] Takto podléhají u Poláčka komickému náhledu například fotbaloví fanoušci v *Mužích v ofsajdu* nebo karbaníci v *Hráčích*.

Druhý z míněných prvků se projevuje v rovině formální a je jím autorova specifická práce s jazykem, o níž byla krátká zmínka už v předchozí kapitole. Poláček ve většině případů nedosahuje komického efektu pouze samotnou směšností svých postav a příliš nevyužívá ani komiku situační; zdrojem vtipu u něj mnohdy bývá komika jazyková – Alena Hájková dokonce tvrdí, že „ […] u Poláčka veškerá komika směřuje ke komice jazykové"[59]. Ta zahrnuje především autorův celoživotní boj s frázemi, na jejichž vyprázdněnost záměrně poukazuje.[60] Ještě originálnějším a specifičtějším autorovým rysem spojeným s jazykovou komikou je však časté užívání personifikací či „metonymicko-synekdochických" pojmenování (jak o nich mluví Alena Hájková)[61], spočívajících v užití jedné výrazné vlastnosti postavy (většinou z oblasti vnější charakteristiky) k označení jí celé. Například muž s výrazným knírkem je tak nazýván pouze „knírek".

Byla to právě především bohatá jazyková komika, na jejímž základě Marie Mravcová označila v textu, jehož závěry jsme v předchozí kapitole zproblematizovali[62], Poláčkovy prózy za neadaptovatelné. Sám Karel Poláček se však spolupráci s filmem nijak nebránil. První filmová adaptace některého z jeho románů, a sice *Muži v ofsajdu* (1931), dokonce

[58] HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 59–60.
[59] Tamtéž, s. 208.
[60] V této souvislosti se hodí odkázat především na Poláčkův *Žurnalistický slovník* (1934), jenž je na zesměšnění ustálených frází a klišé přímo postaven. Nejde však o dílo beletristické.
[61] HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 67.
[62] Šlo o příspěvek *K problému filmovatelnosti próz Karla Poláčka*.

vznikala za jeho přímé a neskrývané spolupráce – Poláček byl spoluautorem scénáře, konkrétně autorem dialogů, a prosadil také Huga Haase coby představitele pana Načeradce[63]. Tím jeho součinnost s filmem neskončila – scénářů, na nichž spolupracoval, nebo které napsal dokonce sám, bylo ještě několik; načas byl i zaměstnancem ateliérů AB, kde působil coby dramaturg a filmový autor[64]. Podle Poláčkova původního námětu vznikl film *U nás v Kocourkově* (r. Miroslav Cikán, 1934). Poláček spolupracoval i na scénářích k dalším adaptacím svých děl – *Načeradec, král kibiců* (r. Gustav Machatý, 1932) a *Dům na předměstí* (r. Miroslav Cikán, 1933) i k filmům *Obrácení Ferdyše Pištory* (r. Josef Kodíček, 1932) a *Včera neděle byla* (r. Walter Schorsch, 1938). Jak již bylo naznačeno v úvodu a jak bude výrazněji rozvedeno ve třetí kapitole, sporné je, zda a jakou úlohu Poláček sehrál při adaptování *Hostince*.

Karlu Poláčkovi pochopitelně nelze upřít i jeho významnou žurnalistickou činnost,[65] ta však s tématem naší práce souvisí jen velmi okrajově, proto se tu o ní nebudeme blíže zmiňovat.

2.2 Román a kontext jeho vzniku

V následující podkapitole nejprve shrneme děj románu a následně se budeme zabývat kontexty vzniku románu, v souvislosti s nimiž předneseme jeho interpretaci (která je pro nás důležitá z hlediska srovnání vyznění románu s vyzněním filmu). Při shrnutí děje se budeme snažit více o důraz na detail než o stručnost, aby shrnutí dostálo své funkci – činíme jej totiž především proto, aby mohlo být oporou jednak při interpretaci a jednak při soupisu událostí, kterým si vypomůžeme v analytické části práce.

2.2.1 Shrnutí děje a popis dějové struktury

Děj se odehrává během dvou let v lázeňském městečku Džbery pod Skálou, kde sídlí hotel a hostinec U Kamenného stolu. Úvodní odstavce jsou věnovány popisu reklamního plakátu lákajícímu návštěvníky do džberských lázní.

---

[63] TAUSSIG, Pavel. Kouknou, pane Poláček, film. In: *Karel Poláček a film*. Rychnov nad Kněžnou: Albert, 2002, s. 244.
[64] Tamtéž, s. 243.
[65] Viz např. HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 22–27.

Do lázní jede (jako každoročně) rada Dyndera s rodinou – vzdělanou manželkou Klementýnou, dvěma mladými dospělými dcerami-dvojčaty Alenou a Věrou a synem Lubomírem, jejž k reparátu z matematiky doučuje přes léto student filozofie pan Kebrle. Po příjezdu vítá stálé hosty paní hostinská Božena Tatrmužová, následovaná vzápětí manželem. Lubomír hned po příjezdu vyleze na střechu a událost budí rozruch. Paní Dynderová chce, aby jej pomohl dostat dolů pan Kebrle, ten však odmítá, když se ale podaří Lubomíra zlákat dolů, souhlasí s tím, že mu bude za trest dávat obzvlášť těžké příklady.

Je neděle a dva mladí muži s vizáží a způsoby „světáků", Gaston a Percy, se vydávají na taneční zábavu do Lázeňského domu. Tancovat se vydají i Alena a Věra, které ještě před odchodem vedou spor se svým otcem kvůli jeho starému klobouku. Již cestou na zábavu přitahují Alena a Věra pozornost, po jejich příchodu do Lázeňského domu dokonce ohromení muzikanti přestanou hrát. Na zábavě se pak děvčata seznámí s Gastonem a Percym, kteří o ně hned začnou usilovat. Věra a Alena z nich však mají jen legraci; posléze se jim již v soukromí vysmívají tím způsobem, že parodují jejich chování během společného tance.

Jinou neděli[66] odpoledne rada Dyndera společně s hostinským Tatrmužem rybaří (rybaření je Tatrmužův koníček). Tatrmuž se při tom Dynderovi zmíní o svých dvou synovcích-inženýrech, Tomáši a Spytihněvovi, kteří sice vedou společnou firmu, ovšem nemluví spolu, a to už od dětství, kvůli sporu o kuličky.

Jindy se zase hoteloví hosté, včetně rady Dyndery a jeho rodiny, chystají k obědu, ovšem schází Lubomír. Alena a Věra se ho vydají hledat a najdou ho s několika dalšími hochy ve sklepě zakládat detektivní klub, přičemž aby byl Lubomír zvolen předsedou, vymyslí si, že zdědí po babičce koně. Alena a Věra Lubomíra ovšem přivedou k obědu a vše na něj prozradí, což vzbudí u otce bouřlivou reakci. Když později dvojčata vyrážejí na tenis, Lubomír se jim chce pomstít – s partou kluků je pronásleduje a veřejně rozhlašuje, že dívky jdou na rande. Alena a Věra však pomstu obrátí proti němu – řeknou o něm klukům, že je sám zamilovaný. Na tenise už na obě dívky čekají Gaston a Percy a snaží se jim tam vlichotit, avšak příliš se jim to nedaří. Dvojčata na tenise také osloví lehce samolibý redaktor místního týdeníku Národovec a ona mu poskytnou rozhovor.

---

[66] Mnohé dějové epizody na sebe časově přímo nenavazují, přičemž přesné údaje o tom, kolik času uplynulo od minulé události, vypravěč nesděluje. Využijeme-li naratologickou terminologii Seymoura Chatmana (a také Gérarda Genetta, od nějž Chatman naratologické pojmy týkající se času přebírá), můžeme říct, že narativ je v tomto ohledu výrazně eliptický.

Vyprávění je dále proloženo vsuvkou pojednávající o již zmíněných rozhádaných bratrech-inženýrech a jejich pokažené gramatice, kterou si vypěstovali proto, aby spolu mohli komunikovat, a přitom spolu nepromluvit přímo.[67]

Dále pokračuje příběh Aleny a Věry a jejich dvou nápadníků: Alena a Věra pozvaly Gastona a Percyho na večerní dostaveníčko k cementárně, ovšem samy se k ní nevydaly a pouze pobaveně pozorují oba čekající mladé muže dalekohledem z balkónu hotelu. Spustí se liják a Gaston a Percy jsou nuceni ukrýt se před ním do hlídačské boudy v sadu. Po chvíli vyčkávání se pak, nesouce doškovou střechu, aby je chránila před deštěm, pokoušejí postupovat směrem k domovu, avšak když jsou kolem hostince, dav je v této podobě považuje za jakési podivné zvíře a zlynčuje je. Polní hlídač, jehož boudu Gaston a Percy bez dovolení takto přestěhovali, je obviní z překročení zákona a oba mladíci jsou zatčeni strážníkem.

Uprostřed léta přijíždí do lázeňského města divadlo, jehož hlavním lákadlem je charakterní herec Benno Mertens. Do něj se hned při jeho prvním příchodu do hostince U Kamenného stolu zamiluje paní Božena a i ona jemu se zalíbí. Mertens si zvykne chodit za ní do kuchyně a nechat se zasvěcovat do kuchařského umění.

Mnozí obyvatelé městečka i lázeňští hosté, včetně Dynderových, jdou na představení Vějíř lady Windermerové, kde se Alena a Věra znovu setkají s Gastonem a Percym. Lubomír se také dostane do divadla, ale nudí se a vyrušuje.

Následně do lázeňského městečka přijíždějí bratři inženýři. Vítají se se strýčkem a už v tuto chvíli zahlédnou zrzavá dvojčata; po přivítání s tetičkou se seznámí s Bennem Metrensem, který se již v kuchyni téměř cele usadil a místo divadelních rolí deklamuje recepty.

V Lázeňském domě se koná volba královny krásy. Slavnosti se účastní i Alena a Věra, oba bratři inženýři a Percy a Gaston. Cestou do Lázeňského domu jdou bratři Aleně a Věře v patách. Na slavnosti jsou Alena a Věra obletovány Gastonem a Percym, na něž Tomáš a Spytihněv okamžitě začnou žárlit, ovšem odvahu sami oslovit slečny nenajdou. Aleně a Věře by se přitom Tomáš a Spytihněv zamlouvali rozhodně více než Gaston a Percy. Je přítomen i redaktor Národovce, který Alenu a Věru přesvědčuje, že právě ony by měly být

[67] Např.: „To se ví, když je nepořádný chlap a nehledí se na čistotu. Myslí se, že se bude po něm uklízet.“ – „Dnes se nemělo ještě čas, mělo se důležitější věci na starosti, však se to dá do pořádku, nemusí se tak hloupě klábosit.“ (2× POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu.* Praha: Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 63.)

královnami krásy. Volba však skončí fiaskem, neboť skutečné vítězky jsou předem domluvené a nejsou ani příliš krásné.

Lázeňská sezóna končí, hosté včetně Dynderových odjíždějí. Gaston a Percy se obřadně loučí se zrzavými dvojčaty. Také divadelní společnost chystá poslední představení, jehož se však nezúčastní Benno Mertens, který raději zůstane v kuchyni a divadelního ředitele, který ho přemlouvá k účasti, vyhodí – ten je tak nucen změnit program. V jednom z následujících dnů se hostinská vytratí z hostince a uteče společně s Mertensem z městečka. Na rozloučenou svému manželi nechá pouze omluvný dopis. Hostinský se nejprve chystá nevěrnou ženu polapit, ale brzy své úsilí vzdává a začne raději znovu myslet na hostinec. Jakmile však přejde zima, přejde i hostinského Tatrmuže chuť do života a zemře.

Bratři inženýři pak obdrží dopis, že hostinec U Kamenného stolu strýček odkázal jim, dohodnou se tedy (písemně), že starost o něj převezmou, a to tak, že vždy bude jeden z nich týden šéfem a druhý číšníkem, po uplynutí týdne si pak role vzájemně vymění. Z hotelu v tu dobu zrovna také odejde vrchní Antonín, který si plánuje zřídit svůj vlastní podnik, realizaci dohody tedy nic nebrání. Jako první dělá hoteliéra Tomáš a vrchního Spytihněv. Antonín před odchodem předá Spytihněvovi svůj frak, avšak jemu je malý, čemuž se Tomáš vysmívá.

S počátkem nové lázeňské sezóny do hostince opět přijíždí Dynderovi, tentokrát už bez pana Kebrleho, neboť Lubomír byl ze školy vyhozen, a také bez zrzavých slečen-dvojčat, které mají dorazit později. Tomáš je coby hoteliér vítá a Spytihněv je uvádí do jejich pokojů. Rada Dyndera si stýská po svém zemřelém příteli Šimonu Tatrmužovi.

Je poledne a hosté se chystají k obědu; rada Dyndera si zoufá, na kolik jídel se může kvůli svým zdravotním problémům jen koukat. Tomáš si užívá roli Spytihněvova nadřízeného a peskuje ho. Kuchařka Terezka se ho snaží utěšit a myslí si, že by to ona a Spytihněv mohli dát spolu dohromady. Jelikož frak po původním vrchním skutečně nevyhlíží dobře, objedná si Spytihněv odpoledne u krejčího nový. V některém z dalších dní se v hostinci koná sjezd abiturientů, Spytihněvových bývalých spolužáků, kteří se diví, že skončil jako vrchní.

Je neděle a Tomáš si ještě coby hostinský přisedá v lokále k manželům Dynderovým. Nechá se obsloužit Spytihněvem a chystá se poobědvat, ovšem s úderem poledne přichází výměna rolí a s Dynderovými nakonec poobědvá Spytihněv. V jednu chvíli radová musí odejít k telefonu, čehož Spytihněv s Dynderou využijí – novopečený hostinský dá radovi pár soust ze svého jídla a nabídne mu pořádný oběd u sebe nahoře. Při obědě se Spytihněv také dozví, že nazítří mají přijet Dynderovic dvojčata.

Spytihněv plánuje v hostinci velké změny a povolá do něj řemeslníky na rekonstrukci. Kuchařka Terezka se cítí být výměnou obou mladíků podvedena. Spytihněv si objedná u redaktora v Národovci pro hostinec velkou reklamu.

Hostinec navštíví svatebčané, hrají kulečník a podaří se jim protrhnout sukno, načež utečou. Spytihněv přikáže, že mají být chyceni – polapit se je vydá Tomáš, Lubomír a ještě jeden podomek. Nastává honička, kterou Spytihněv spokojeně pozoruje. Jakmile jsou však svatebčané polapeni, přijíždějí zároveň Alena a Věra. Vítají se s rodiči a přijde je pozdravit i Spytihněv, ovšem v tu chvíli dorazí Tomáš a ostatní s rozezlenými polapenými svatebčany. Pro oba bratry je to trapná situace – Spytihněv se stydí, že vydal příkaz svatebčany polapit, a Tomáš, že se s dvojčaty setkává zrovna v takové chvíli. Hned utíká pro frak, který si Spytihněv objednal u krejčího. Spytihněv se mezitím věnuje slečnám, ovšem těm se coby hoteliér nezamlouvá, a jakmile přijde Tomáš, začnou svou náklonnost projevovat jemu – prokoukly hru obou bratří a zlobí je. Do hostince vzápětí přijdou Gaston a Percy, přivítají se s Alenou a Věrou a ty je požádají o doprovod. Jak děvčata odejdou, Tomáš a Spytihněv se znovu škorpí.

Gaston a Percy Alenu a Věru i jejich rodiče v následujících dnech stále obskakují. Paní Dynderová se proto jednou dá se svým mužem do řeči ohledně oněch dvou mladíků coby potenciálních ženichů pro jejich dcery. Rada Dyndera s tím však příliš nesouhlasí, proto se zeptá na „nestranný“ názor nejprve pana vrchního a následně pana hostinského, kteří vůči tomu pochopitelně zaujmou odmítavý postoj. Jiný den si Gaston a Percy chtějí v hostinci objednat své oblíbené luxusní pití, avšak jak vrchním Tomášem, tak hoteliérem Spytihněvem jsou odmítnuti a málem přímo vyhozeni, ovšem Alena a Věra se jich zastanou.

V neděli si Spytihněv vyrazí s Alenou a Věrou na tenis, hru sledují i Gaston a Percy. Jakmile je však poledne, pikolík poslaný Tomášem mu připomene, že je třeba si vyměnit role. Spytihněv tak kvapně odejde, čemuž se Gaston diví a opovržlivě to komentuje. To Alenu a Věru rozzlobí a pošlou oba „světáky“ pryč. Spytihněv si jde pro frak a rozčiluje se, když zjistí, že ho krejčí vydal Tomášovi.

Jakmile se Tomáš ujme vedení hostince, zavede opět staré pořádky a vyžene řemeslníky, dá i výrazně upravit inzerát, který má vyjít v Národovci. Na obou mladících se navíc začíná projevovat zamilovanost – chovají se zmateně a nesprávně si hledí svých povinností. Spytihněv občas mimoděk kreslí nebo jinak vytváří iniciály jmen děvčat, Tomáš si zvykne teskně sedávat ve společnosti rady Dyndery. Bratři se před ním pohádají, která z jeho dcer je hezčí. Do hostince také přijde psaní od paní Boženy Tatrmužové, nyní již

provdané Mertensové, v němž se znovu omlouvá za to, že utekla od manžela, a vzkazuje, že do městečka brzo i se souborem přijede.

Jindy pan Dyndera luští křížovku a vede při tom spolu s manželkou rozmluvu o tom, že Alena a Věra pokukují po Tomášovi a Spytihněvovi a oni zase po nich. Spytihněv s Alenou a Tomáš s Věrou se skutečně sbližují. Spytihněv a Alena spolu jedou na výlet do přírody a Spytihněv Aleně na její žádost líčí, jak se s bratrem znesvářili; na to Alena reaguje vlastním podobným příběhem z dětství, který obě sestry staví do rolí podvodnic, ukazuje tak absurditu bratrského sporu. Alena Spytihněvovi slíbí, že se s Věrou budou snažit zajistit, aby se bratři smířili.

V Národovci vychází kritický článek o hostinci U Kamenného stolu, se kterým zřejmě mají co do činění Gaston a Percy. Pravdou je, že kvůli zmatenému vedení a neschopnosti obou bratrů se dohodnout se hostinec již netěší přízni hostů, zmítá se v dluzích a navštěvují jej exekutoři i předběžní zájemci o jeho odkoupení.

Jedné noci se v zahradě u hostince dá Věra do řeči s Tomášem o sváru mezi bratry; Tomáš jí vyloží svou verzi příhody, která je znepřátelila. Věra si povzdechne nad dětinskostí bratrů a žádá Tomáše, aby se jí pokusil v „bratrské řeči“ vyznat lásku. Později na zahradu dorazí Percy v doprovodu s exekutorem a chtějí, aby Tomáš vyprázdnil kapsy, Věra se k němu však přivine, takže to Tomáš není schopen udělat. Percy to považuje za maření úředního zájmu, ovšem exekutor přizná, že současná chvíle je pro exekuci nevhodná.

Do hostince nakonec znovu přijede paní Božena i se svým manželem Bennem Mertensem. Jako první ji přivítá podomek, hned následně oba synovci. Jakmile hostinská v jejich doprovodu vejde do lokálu a obhlédne situaci, vyplísní synovce za to, jak špatně hospodu vedli. Teprve v tu chvíli si všimne, že bratři už spolu mluví. Poté se vydá do pokoje za Dynderovými, kde se dozví, že jsou synovci zasnoubeni s dvojčaty, následkem čehož jim vzápětí vyčte, že jí o tom nenapsali, má však radost. I Benno Mertens svým osobitým přednesem gratuluje. Hostinské se však moc nezamlouvá manželova rozvláčnost a vzápětí ho pošle uvařit kávu – je znát, že je to ona, kdo má v páru hlavní slovo.

Paní Božena přebírá starost o hostinec, který s její péčí během pár dní znovu začne lákat zákazníky. Společně s Bennem Mertensem také navštíví hrob svého zesnulého manžela Šimona Tatrmuže. V hostinci to znovu dobře funguje, i pan Antonín se vrací. Odmítnutý mladík Percy se dočká partnerky, Gaston se ztotožní s rolí „milostného trpitele“ a melancholicky vzdychá.

Krátce před svatbou se paní Dynderová odhodlá seznámit své dcery s choulostivými manželskými záležitostmi, ty už ale samy všechno vědí. Během té noci také radová svému muži prozradí, že mu koupila nový klobouk, aby na svatbě nedělal ostudu v tom starém, ten jí však řekne, že už si koupil nový klobouk sám – má tedy dva, posléze dostane ještě jeden od svých dcer. Pak už vše žije přípravami na dvojnásobnou svatbu; hlavním organizátorem je mladík, který vedl i v hostinci před časem proběhnuvší abiturientský sraz. Coby trampové se jednou při večeři objeví Dynderovic syn Lubomír a jeho bývalý vychovatel pan Kebrle, který se docela změnil.

Při společné procházce parkem krátce před svatbou spolu oba páry snoubenců vedou částečně zamilované, částečně vtipné rozhovory. Vše pak končí dvojitou svatbou, během které se dostaví i celý divadelní soubor, na který paní Božena a Benno Mertensovi málem zapomněli, avšak situaci se podaří zachránit a rozzlobení herci se uklidní. Pak už svatební hostina probíhá v poklidu.

Na základě provedeného shrnutí lze v románu vysledovat několik dějových linií. Jejich vymezení však není jednoduché – jejich přesný počet nelze jednoznačně určit a stejně tak je od sebe nelze jednoduše oddělit, neboť se mnohdy protínají. Hlavní dějové linie se nabízí vyčlenit dvě: První z nich tvoří námluvy Aleny a Věry Dynderových, obletovaných nejprve Gastonem a Percym, avšak nakonec se vdavších za Tomáše a Spytihněva. Druhou dějovou linii představuje příběh samotného hostince, nejprve oblíbeného a hojně navštěvovaného, po útěku hostinské, smrti jejího manžela a převzetí správy rozhádanými bratry však téměř krachujícího. Na tyto dvě hlavní dějové linie jsou vázány četné dějové linie vedlejší, které je více či méně prostupují: Na první jmenovanou linii je vázán příběh Gastona a Percyho, na druhou příběh kočovné divadelní společnosti a Benna Mertense i nenápadný příběh pana vrchního Antonína, na čas si zařídivšího vlastní podnik. Postavy bratrů-inženýrů Tomáše a Spytihněva prostupují oběma hlavními dějovými liniemi a k těmto oběma se tudíž váže i vedlejší linie týkající se bratrského sporu. Zcela mimo tuto strukturu pak stojí dlouhodobé popichování Dynderových kvůli klobouku a vývoj charakteru Lubomíra i jeho učitele pana Kebrleho.

Děj je však do značné míry epizodický a soustředěný spíš k jednotlivým vypointovaným událostem než k celku. Epizodičnost *Hostince* je zároveň i vlastností dodávající románu částečně filmový charakter – jednotlivé kapitoly (kterých je celkem 55) si lze v mnoha případech (ne však vždy) představit jako scény, končící pointou a následované

časovou elipsou před scénou další. Lze také říct, že Poláček takto *Hostincem U kamenného stolu* již zčásti anticipuje svůj následující román *Bylo nás pět*, v jehož první části (před Petrovým onemocněním a s ním spojeným horečnatým snem) již epizodičnost zcela převládne nad uceleností. Tím se již dostáváme k problematice kontextů, jež ovlivnily podobu románu. Ke struktuře románového děje se ještě vrátíme ve 4. kapitole při srovnání s filmem, při němž aplikujeme pojmy Seymoura Chatmana.

2.2.2 Vliv dobového kontextu a kontextu autorovy tvorby

Jak jsme již uvedli, román *Hostinec U kamenného stolu* poprvé vyšel roku 1941, avšak vlivem dobové diskriminace židovských autorů ne pod Poláčkovým jménem, ale pod jménem Vlastimila Rady. Již tento „kompromis" přitom ovlivnil podobu románu – dle Radových vlastních slov se Karel Poláček román snažil záměrně připodobnit stylu knih, které Rada psal s Jaroslavem Žákem[68], aby nebyl skutečný autor rozpoznatelný. Spytihněv se dokonce původně měl jmenovat Vlastimil a zabývat se amatérsky malováním, což Rada změnil.[69] Rada se také částečně snažil v románu zamaskovat Poláčkův „rukopis": „[P]řiměřeně jsem zkrátil typicky poláčkovská líčení karbanická (karty nehraji) a přidal tenis (ten hraji)."[70] Kromě toho se Rada zmiňuje o „řadě dalších drobných úprav", což však již blíže nerozvádí.[71] V souvislosti s komparací, kterou se chystáme provádět v analytických kapitolách, se jeví jako zajímavá možnost soustředit se mimo jiné i na to, do jaké míry prošly transformací či zda se do filmu dostaly právě prvky, které román prokazatelně získal díky zásahům Vlastimila Rady – zda se je například adaptátoři s ohledem na změnu dobového kontextu nesnažili eliminovat.

Dle Aleny Hájkové je – jak již bylo také zmíněno v první kapitole – *Hostinec U kamenného stolu* román humoristický a v rámci autorovy tvorby tedy spadá do stejné kategorie jako například *Muži v ofsajdu* nebo *Hráči*. Hájková přitom s ohledem na dobu, v níž román vznikal, obdivuje laskavou úsměvnost knihy.[72] Konstatujme však, že je dílo přeci jen poznamenáno melancholií, jež do autorovy tvorby pronikala od poloviny 30. let a vystupňovala se v Poláčkově posledním románu *Bylo nás pět*. Melancholický tón mají

[68] RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 5.
[69] Tamtéž.
[70] Tamtéž.
[71] Tamtéž.
[72] HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 111.

především veškeré situace spojené se smrtí hostinského Šimona Tatrmuže (povzdech rady Dyndery při vzpomínce na něj či pozdější návštěva bývalé manželky na hřbitově), přičemž již samotná tato událost je pro humoristickou prózu neobvyklým, z žánru se vymykajícím prvkem. Do melancholie ústí rovněž příběh „světáka" Gastona a melancholický tón má také Dynderovo tesknění po dobrém jídle, spojené se vzpomínkami z mládí.

V minulé podkapitole byla řeč o dvou typických prvcích spojených s Poláčkovým autorským stylem, které se v jeho humoristické tvorbě projevují – o „komice živností" a jazykové komice. První z nich v *Hostinci U kamenného stolu* ve své vlastní podobě nenalezneme; postavy jsou spíš individualizovány než skupinově typizovány a daleko spíš Poláček využívá běžnou komiku charakterovou. Můžeme se domnívat, že ke „komice živností" se tentokrát Poláček nepřiklonil opět z toho důvodu, aby nebyl na první pohled rozpoznatelný jako autor. Je ale také možné, že ve své původní verzi rukopis inklinoval k tomuto typu komiky znatelněji (v souvislosti s líčením karetního hráčství) a škrty, jež ho o ni připravily, provedl až Vlastimil Rada (viz výše uvedená citace).

Čemu se však Poláček nevyhýbal, je jeho typická komika jazyková. Alena Hájková si všímá, že specifickým postojem k jazyku a jeho užívání jsou typické mnohé z románových postav: Jazyková komika Aleny a Věry je založena na parodování frázovitých vyjadřovacích stylů ostatních postav, například když se dívky po taneční zábavě vysmívají svým „světáckým" nápadníkům („Vaše srdce, slečno, bije jako polapený ptáček."[73]) Pokud jde o Gastona a Percyho, „první napodobuje sloh pikantních románů, druhý se pokouší o sloh románů z amerického zlatokopeckého prostředí"[74] (např. četná zvolání: „Damned!"). O zvláštní gramatice bratrů inženýrů již byla řeč.

Zřejmě nejbohatěji ze všech komických prvků jsou v románu zastoupeny typicky poláčkovské metonymické hříčky. Nejde jen o výše zmíněného Lubomíra, o němž vypravěč mnohdy mluví jako o „reparátu z matematiky", podobně jsou jím třeba Dynderovic dvojčata mnohdy označována jako „ta zrzavost". Když se Gaston a Percy vydají na tenis, vypravěč to popisuje v podobném duchu takto: „[M]ěkce vykročily dva páry tenisových střevíců a s nimi sdružené dva páry bílých nohavic; s nimi tvořily harmonické společenství dvě košile s krátkými rukávy a rozhalenými límci. Připočteme-li k tomu dvě rakety, dva obličeje zamodralé pudrem a dvě ostré pěšinky v lesklých účesech, tu obdržíme obraz krasavce

[73] POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu.* Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 40.
[74] HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 105.

Gastona a jeho přítele Percyho.“[75] Poláček užívá i vynalézavých metafor – kupříkladu při líčení toho, jak jsou dvojčata Gastonem a Percym neustále obletována, zmíní, že „[k]dyž sedají k snídani, tu se stropu spadne švihák Gaston s přítelem Percym. Ryšavé dámy pijí Gastona a přikusují k tomu Percyho. K obědu mívají Gastona, nadívaného Percym.“[76]

Z dějového popisu, který jsme v této práci provedli, je ovšem patrné, že v románu není nouze ani o komiku situační, a to bohatěji než v jiných Poláčkových dílech (je možné, že opět vlivem snahy zamaskovat svůj styl). Mezi výrazně komické situace patří například Lubomírova „výprava“ na střechu, snaha Gastona a Percyho skrýt se před deštěm (a její důsledky), herecké deklamování Benna Mertense v kuchyni, vzájemné výměny rolí bratří inženýrů (toho času hoteliéra a vrchního) probíhající za plného provozu hostince nebo honba za svatebčany protrhnuvšími sukno u kulečníku. Je možné, že četnost tohoto typu komiky a potenciálně divácky vděčných vtipných situací byla jedním z důvodů, proč se adaptátoři rozhodli *Hostinec* natočit, tím však už předbíháme.

Shrňme tedy dosavadní poznatky: *Hostinec U kamenného stolu* je ve své literární podobě dílo, v němž se prolínají dvě hlavní a (většinou na ně vázané) četné vedlejší dějové linie, zároveň je však vyprávěné do určité míry epizodicky. Jde o humoristický román založený na komice charakterové, situační, ovšem především jazykové, a to jak na úrovni přímých řečí postav, tak řeči vypravěče. Navzdory tomu však do něj proniká melancholie, projevující se nejznatelněji v událostech spojených se smrtí hostinského Tatrmuže.

Předpokládáme, že za pomoci analýz, které budeme provádět, zjistíme, jakým způsobem naložili s uvedenými vlastnostmi románu jeho adaptátoři a zda se na základě toho liší vyznění filmového *Hostince* od vyznění toho literárního.

[75] POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu.* Praha: Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 155.
[76] Tamtéž, s. 151.

3. Film a kontext jeho vzniku

3.1 Otázka doby produkce filmu

V případě Poláčkovy románové předlohy je na základě dostupných informací vcelku jednoznačné, do které doby, ba i do kterého konkrétního roku její vznik správně situovat. V případě filmu to však tak jednoznačné není. Pro naše účely, k nimž patří v souladu s přístupem Lindy Hutcheonové i pátrání po možných tvůrčích motivacích adaptátorů a jiných kontextových faktorech, jež mohly ovlivnit podobu filmu i samotné rozhodnutí adaptaci vůbec vytvořit, je totiž důležité pod pojem „vznik" zahrnout nejen samotný akt natáčení, nýbrž i literární přípravy, především tvorbu scénáře, popřípadě i zrození námětu. Znamená to tedy, že při úvahách o době vzniku filmu je třeba neomezovat se na čas od první do poslední klapky, ale soustředit se na celé období produkce (kterýžto pojem je v tomto kontextu vhodnějším než „vznik"). Záleží na tom z mnoha důvodů – například proto, že jak bylo zmíněno již v 1. kapitole, 40. léta, kdy byl snímek vytvářen, byla obdobím překotných změn jak na úrovni společensko-politické, tak na úrovni vývoje samotné kinematografie (znárodnění). Faktory ovlivňující podobu filmu se tak mohly v průběhu jeho přípravy zásadně proměňovat. Pokud možno co nejlepší vymezení doby produkce filmu je však nutné pro jeho správné zasazení do více kontextů – nejen toho dobového, ale i do kontextu tvorby adaptátorů, potažmo pro úvahy o možné účasti samotného Poláčka na adaptování vlastního románu.

Ačkoliv samotné natáčení *Hostince U kamenného stolu* začalo až v poválečném, a dokonce až poúnorovém období,[77] námět na zadaptování románové předlohy i vznik scénáře (přinejmenším možná první verze, jak vysvětlíme dále) spadá podle všeho už do roku 1942, tedy do doby relativně krátce po vydání knihy pod Radovým jménem. Lze tak nepřímo usuzovat na základě dvou zdrojů. Tím prvním jsou vzpomínky Otakara Vávry, který se v knize *Podivný život režiséra* zmiňuje o filmu takto: „Malíř Vlastimil Rada mi nabídl spolupráci na svém námětu *Hostinec U Kamenného stolu*. Chodil jsem s ním do bytu a scénář jsme napsali asi za čtrnáct dní. Netušil jsem, že to byl námět Karla Poláčka. Nenatočil jsem ho, protože mi do toho přišla jiná práce. Po válce ho režíroval Josef Gruss jako svůj debut."[78]

[77] Koho uvidíme ve filmu „Hostinec U kamenného stolu"? *Filmové zpravodajství*. 17. 8. 1948, **4**(156), 6.
[78] VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor, 1996, s. 116.

Zmínka se nachází v kapitole s názvem Za nacistické okupace, předchází jí Vávrovy vzpomínky na film *Turbina* (1941) a nerealizovaný snímek *Noc na Karlštejně*, po ní následuje vyprávění o filmu *Přijdu hned* (1942). Události v kapitole jsou popisovány chronologicky, na základě toho je tedy možné přepokládat, že práce na adaptování *Hostince* začaly již za okupace, a to nejspíš buď už v roce vzniku předlohy, nebo nejpozději rok poté. To – ač opět nepřímo – potvrzuje ve své předmluvě k románu z roku 1947, druhém z míněných zdrojů, i Vlastimil Rada. Ten v ní popisuje své odsouhlasení zadaptování *Hostince* s vidinou „možnost[i] dalších příjmů pro Poláčka“[79], kterému však „asi po roce“[80], kdy dle Vlastimila Rady přípravu filmu zastavila cenzura, „přilepšovat [...] již nebylo možno, neboť i za ním [...] zapadla brána terezínského ghetta“[81]. Vzhledem k tomu, že Poláček dorazil do Terezína 5. 7. 1943[82], lze stanovit za pravděpodobný počátek přípravy filmu rok 1942.

Jak však bylo zmíněno, tehdy nebyl záměr dotažen do konce a k natáčení vlivem zásahu „shora“ nedošlo. Vlastimil Rada k tomu dále podotýká, že „přišlo rozhodnutí zamítavé, patrně proto, že v libretu nebylo nic, co by propagovalo Novou Evropu“[83]. Film byl realizován až v roce 1948 – prvním natáčecím dnem byl 5. srpen[84] a natáčení snímku skončilo v posledních dnech toho roku[85]. Během ledna 1949 probíhaly střihové práce[86] a premiéru v kině měl pak film dokonce až v září 1949[87] (šlo však o pražskou premiéru, mimo Prahu se film promítal již o několik měsíců dříve)[88].

Není přitom zcela jasné, jaký je vztah literárního a technického scénáře uchovávaných Knihovnou Národního filmového archivu, které mají uvedený rok vzniku 1948, ke scénáři, který vznikl v době okupace. Technický scénář každopádně nemohl vzniknout před literárním, jelikož byl vytvořen na jeho základě, a jak jsme podotkli již v úvodní kapitole, literární scénář byl v poválečné filmové tvorbě nově se etablujícím prvkem.[89] Dokument

---

[79] RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 7.
[80] Tamtéž.
[81] Tamtéž.
[82] HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 36.
[83] RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 7.
[84] Koho uvidíme ve filmu „Hostinec U kamenného stolu“? *Filmové zpravodajství*. 17. 8. 1948, **4**(156), 6.
[85] fz. Filmová veselohra podle Karla Poláčka. *Filmové zpravodajství*. 11. 1. 1949, **5**(7), 3.
[86] Tamtéž.
[87] URBANOVÁ, Eva – URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Český hraný film III, 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 89.
[88] rp. Přehled nových filmů. *Obrana lidu*. 15. 10. 1949, **3**(242), 7.
[89] SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: NFA, 2016, s. 231.

označovaný Knihovnou NFA jako „literární scénář“ však svou podobou literární scénáře vznikající koncem 40. let nepřipomíná, už proto tedy není vyloučeno, že jde o zmatení pojmů[90] a tento text mohl být ve skutečnosti napsán dříve, případně z již dříve napsaného textu alespoň výrazně vycházet. Z výše citovaného vyjádření Otakara Vávry by se rovněž dalo usuzovat, že literární scénář z roku 1948 uchovávaný Knihovnou NFA může být totožný s textem vzniklým za okupace; pod scénářem je totiž Vávra podepsán jako jeden z autorů a ve svých vzpomínkách se nezmiňuje o tom, že by jej v poválečných letech psal znovu. Přednesenou domněnku dále podporuje i fakt, že některé úpravy děje *Hostince*, kterých si budeme ve filmu v analytické kapitole všímat, uvádí už v souvislosti s tvorbou scénáře v době okupace Vlastimil Rada ve své předmluvě – například zasazení děje pouze do jedné lázeňské sezóny místo do dvou nebo vyškrtnutí smrti hostinského.[91] Každopádně lze uvažovat o tom, že dobová situace za okupace mohla podobu použitého scénáře a tedy i výsledného filmu ovlivnit.

Úvahy o možných vlivech dobového kontextu na podobu scénáře a následně i filmu znesnadňuje také nedohledatelnost informace, zda technický scénář vznikl ještě před únorovým převratem, nebo až po něm. Lze ovšem předpokládat, že k samotnému záměru adaptovat tento román se tvůrci vrátili ještě před převratem, jelikož jak bylo patrné i z následného kritického ohlasu,[92] film se svou tematikou zcela vymykal nově nastolenému a prosazovanému komediálnímu proudu v duchu socialistické výchovy, k jehož typickým dobovým zástupcům patří například již *Železný dědek* (r. Václav Kubásek, 1948), následně *Pan Novák* (r. Bořivoj Zeman, 1949), *Rodinné trampoty oficiála Tříšky*, *Vzbouření na vsi* (oba r. Josef Mach, 1949), *Bylo to v máji* (r. Martin Frič, 1950) či *Slepice a kostelník* (r. Oldřich Lipský, 1950).

---

[90] Zmatek a nepřehlednost jsou v tomto ohledu značné, jelikož různé zdroje označují pravděpodobně totožný text odlišnými způsoby. Vlastimil Rada ve své předmluvě v souvislosti s textem z roku 1942 střídá pojmy „filmová povídka“ a „libreto“ (pojem „scénář“ nepoužívá), Otakar Vávra mluví bez bližší specifikace o „scénáři“, Knihovna NFA označuje buď tentýž, nebo přinejmenším značnou měrou příbuzný text s vročením 1948 jako „literární scénář“, aniž by přitom v samotném textu bylo takové označení uvedeno. Abychom toto zmatení pojmů ještě nepodporovali, budeme se při uvažování o textu z roku 1942 držet jednotného označení „scénář“. Texty uchovávané Knihovnou NFA pak budeme označovat shodně s tím, jak jsou vedeny v jejím katalogu, tedy „literární scénář“ a „technický scénář“. Viz: RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 7. VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor, 1996, s. 116.

[91] RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 7.

[92] Podrobněji v kapitole 3.2.1.

3.2 Dobový kontext a podoby jeho možného vlivu

Přestože jsme v předchozí podkapitole nedokázali mnohá tvrzení jednoznačně doložit a závěry, jež jsme v ní učinili, jsou z podstatné části založené na čtení „mezi řádky" a z něj plynoucích domněnkách, můžeme uvažovat o tom, že produkce filmu probíhala s přestávkami asi od roku 1942 do roku 1949. Podobu adaptace a i samotné motivace k ní tedy v různých fázích jejího vývoje mohly ovlivnit tři zcela odlišné politické systémy, nesoucí s sebou jak v oblasti života, tak umění odlišné požadavky – nacistická okupace za protektorátu, krátké období relativní svobody třetí republiky a rodící se komunistická diktatura.

Počínající protektorátní kinematografie konce třicátých let se vyznačovala velkým podílem filmových adaptací. Z celkem 39 celovečerních hraných filmů, jež mají dle údajů z Filmového přehledu[93] rok výroby 1939, bylo hned 26 snímků adaptacemi, což jsou plné dvě třetiny. Tomu odpovídá i volba předloh – adaptováno bylo zjevně téměř cokoliv, co se k tomuto účelu nabízelo[94]; výraznou roli při výběru předlohy k adaptování mohla hrát především její masová popularita. Tento trend a klíč výběru se však brzy evidentně začal částečně měnit. Již počátkem 40. let se jednak zvyšuje podíl původních námětů (v roce 1940 je adaptacemi už pouze 16 filmů z 32, tedy přesná polovina[95], o rok později je podíl podobný – 55 % alias 11 z 20[96]), jednak předlohy pro adaptace začínají být mnohdy cíleně vybírány tak, aby filmy buď posílily české vlastenecké cítění[97], nebo aby přinesly vkusnou zábavu, jež

[93] *Filmový přehled*, databáze, rok 1939 [online, cit. 6. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze?year_from=1939&year_to=1939&crediteitems%5B%5D=&typologies%5B%5D=2&submit_film=Hledat&birth_from=&death_from=&companytypes%5B%5D=&revue_types%5B%5D=&revue_authors%5B%5D=&calendar_types%5B%5D=&searchfor=film&q=.

[94] Literatura starší (fraška Josefa Kajetána Tyla *Děvče z předměstí aneb všecko přijde najevo*) i soudobá (román Fan Vavřincové *Patsy tropí hlouposti*), vyšších (novela *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová* od Boženy Benešové) i nižších kvalit (román *Kačka Vomáčená* od Antonína Jenneho), případně i už jednou adaptovaná (film Čeňka Šlégla *Venoušek a Stázička* podle stejnojmenného románu Josefa Skružného, který adaptoval už roku 1922 Svatopluk Innemann).

[95] *Filmový přehled*, databáze, rok 1940 [online, cit. 6. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze?year_from=1940&year_to=1940&crediteitems%5B%5D=&typologies%5B%5D=2&submit_film=Hledat&birth_from=&death_from=&companytypes%5B%5D=&revue_types%5B%5D=&revue_authors%5B%5D=&calendar_types%5B%5D=&searchfor=film&q=.

[96] *Filmový přehled*, databáze, rok 1941 [online, cit. 6. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze?year_from=1941&year_to=1941&crediteitems%5B%5D=&typologies%5B%5D=2&submit_film=Hledat&birth_from=&death_from=&companytypes%5B%5D=&revue_types%5B%5D=&revue_authors%5B%5D=&calendar_types%5B%5D=&searchfor=film&q=.

[97] Např. novela Boženy Němcové *Babička* a román Jindřicha Šimona Baara *Jan Cimbura* pro stejnojmenné filmy Františka Čápa. Vlastenecký podtext mohl být diváky vnímán také v adaptacích her Josefa Kajetána Tyla *Paličova dcera* (r. Vladimír Borský) a *Pražský flamendr* (r. Karel Špelina).

divákům pomůže na chvíli zapomenout na válečné těžkosti[98].[99] Je to mimo jiné důsledek postupného omezování produkce českých snímků. Roku 1941, po filmu *Pantáta Bezoušek*, zakazuje německá cenzura vlastenecké tendence v českém filmu,[100] ty z něj však ani přesto zcela nemizí, jen jsou jejich cesty méně přímočaré.[101]

Román *Hostinec U kamenného stolu* vyhovoval všem popsaným tendencím adaptační tvorby protektorátního období. Byl čtenářsky populární[102] a sliboval nevázanou zábavu, zároveň však při rozhodnutí k jeho zpracování pro film hrály vedlejší roli i skryté protinacistické záměry[103]. Doba kladla na druhou stranu také požadavky na to, aby vše ve filmu bylo – slovy Vlastimila Rady – „bez narážek, nevinné, idylické, nečasové“[104]. Tyto přívlastky lze připsat již samotnému románu, můžeme ovšem předpokládat, že i na to, jakým způsobem byl román přetvořen do podoby scénáře, měla svůj vliv snaha o apolitičnost (mohly se proměňovat či mizet motivy i zcela nevinné, u nichž se však tvůrci obávali, že by mohly být politicky vyloženy) a že na ni mohl být adaptátory dán důraz. Pakliže scénář z roku 1942 byl skutečně totožný s literárním scénářem z roku 1948 (nebo i pokud z něj tento alespoň vychází), je možné ji brát jako jeden z faktorů, které mohly mít vliv na podobu výsledného filmu.

Krátké období relativní tvůrčí svobody let 1945–1948 bylo charakteristické námětovou a žánrovou pestrostí a zároveň udržením vysoké umělecké úrovně většiny snímků, která byla nastolena během 1. poloviny 40. let. Tehdy šlo o paradoxní pozitivní důsledky jinak potupného a svazujícího omezení české filmové produkce, nyní o pozitivní důsledky zestátnění kinematografie – filmaři v tomto období nebyli nuceni podbízet se masovému

---

[98] Např. v případě filmů *Katakomby* (r. Martin Frič, předlohou divadelní hra Gustava Davise *Mušketýři z katakomb*) či *Čekanky* (r. Vladimír Borský) nebo *Roztomilý člověk* (r. Martin Frič, předlohami obou filmů stejnojmenné divadelní hry F. X. Svobody).
[99] Ne všechny filmy ani ne všechny adaptace ovšem byly takové. I v této době se objevovaly rovněž snímky, jejichž námět není ani komediální, ani vlastenecký – např. *Noční motýl* (r. František Čáp, podle románu *Medvědi a tanečnice* Karla Nováka).
[100] Pantáta Bezoušek. In: *Filmový přehled* [online, cit. 7. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395943/pantata-bezousek.
[101] Například vytrvalost a nezlomnost protagonistky filmu *Barbora Hlavsová* (r. Martin Frič, 1942) s těžkým životním údělem mohla být rovněž chápána jako vzkaz utlačovaným Čechům.
[102] To potvrzuje ve své předmluvě i Vlastimil Rada, jenž román označuje za „úspěšný“. Viz: RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 7.
[103] Vlastimil Rada popisuje, jak byl osloven, aby látku zpracoval pro film, a v souvislosti se svými motivacemi žádosti vyhovět zmiňuje i následující: „Jednalo se i o verzi německou a byla zde lákavá vyhlídka spatřiti zavilé nacisty, ani se kochají židovským libretem.“ Viz tamtéž.
[104] Tamtéž.

diváckému vkusu, zároveň však ještě ani ideologickým požadavkům. Od práce byli zároveň odstaveni někteří tvůrci, kteří nevykazovali řemeslnou zdatnost.[105] Totéž co pro původní filmovou produkci platilo i pro adaptace, jejichž podíl se zároveň začal opět postupně zvyšovat.[106] Obnova zájmu o *Hostinec U kamenného stolu* mohla mít několik důvodů – jednak jednoduše vůli realizovat v nynějších poměrech to, co během okupace nebylo možné, jednak navázat na kulturu první republiky a natočit film na motivy románu výrazné osobnosti s touto kulturou spjaté. To Karel Poláček bezpochyby byl, podobně jako Karel Čapek, jehož díla byla v této době rovněž adaptována (*Čapkovy povídky*, 1947; *Krakatit*, 1948). *Hostinec U kamenného stolu* svým zesměšněním „měšťáka" navíc pokračoval v osvědčené tradici komedií první republiky i protektorátu, podobně jako film Vladimíra Slavínského *Poslední mohykán* (1947), s nímž ho lze v tomto ohledu vřadit do stejného tvůrčího proudu. Ani v tomto období tedy nebylo přikročení k adaptování *Hostince* nijak protichůdné dobovým tendencím, přičemž podobu snímku mohla sice ovlivňovat vůle k experimentům, vzhledem k povaze tématu však mnohem pravděpodobněji spíš návaznost na vybudovanou filmovou i společenskou tradici, přesněji řečeno na to dobré a osvědčené z ní.

Jak již bylo zmíněno v předchozí podkapitole, po únorovém převratu roku 1948 se situace v české společnosti i české kinematografii začala překotně měnit, volba filmového námětu i způsob jeho zpracování se proměnily v ideologické nástroje a *Hostinec U kamenného stolu* se brzy stal ideologicky nevhodným filmem. To ovšem neznamená, že se ve výsledné podobě filmu poúnorová situace nemohla přeci jen nějakým způsobem projevit a že se tvůrci politickou změnu nemohli při natáčení snažit nějak zohlednit. Jelikož začal být snímek natáčen až po únoru, je možné, že adaptátory i tento převrat ovlivnil a že na základě něj ještě pozměnili některé prvky. Zda však budou skutečně i tímto způsobem některé provedené úpravy vysvětlitelné, ukáže až analýza; předpokládáme-li v souvislosti s počátkem produkce snímku za protektorátu naopak dominující snahu o apolitičnost, není to příliš pravděpodobné.

---

[105] Jde o případ např. M. J. Krňanského, který skončil s filmovou tvorbou po natočení nezdařeného filmu *Nikola Šuhaj* (1947).

[106] Ještě roku 1946 to bylo jen zhruba 29 % (4 celovečerní hrané filmy z celkových 14), roku 1947 však už cca 48 % (10 z 21) a následující rok téměř 57 % (13 z 23). Viz: *Filmový přehled*, databáze, roky 1946–1948 [online, cit. 7. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze?year_from=1946&year_to=1948&crediticems%5B%5D=&typologies%5B%5D=2&submit_film=Hledat&birth_from=&death_from=&companytypes%5B%5D=&revue_types%5B%5D=&revue_authors%5B%5D=&calendar_types%5B%5D=&searchfor=film&q=.

Obraz filmu jako oběti překotných společensko-politických změn doplativší na dokončení a uvedení už ve zcela jiných poměrech, než ve kterých začala jeho produkce, nejlépe ukazuje dobová recepce v tisku, jíž je věnována následující samostatná podkapitola.

3.2.1 Soudobá recepce v tisku

Dle bibliografického přehledu v publikaci *Český hraný film III*[107] vyšly první dvě krátké zprávy o filmu 17. 8. 1948 ve *Filmovém zpravodajství*. Ve skutečnosti jsou tři[108] a všechny jsou čistě informativního charakteru: První z nich je pouhou strohou informací o začátku natáčení připravovaného filmu;[109] druhá oznamuje, že se ve filmu objeví oblíbená herečka Růžena Šlemrová,[110] a několika větami popisuje její roli i některé další postavy; třetí uvádí, v jakých exteriérech film vzniká[111]. Zprávy z Filmového zpravodajství doplňuje ta z 11. 1. 1949, jež informuje, že natáčení skončilo a nyní se pracuje na sestřihu.[112]

Zmíněné zprávy v této podkapitole uvádíme víceméně jen pro úplnost; o dobovém náhledu na vznikající a posléze promítaný film daleko více vypovídají články, jež se objevily v jiných periodikách. Ještě během podzimu 1948 vycházejí dva. Reportáž z *Filmových novin* „Jak to vlastně bylo“[113] je opět především informativním příspěvkem, popisujícím zápletku románu a některé okolnosti natáčení, přičemž bohatý prostor je v ní věnován výčtu herců. Komentář ve čtrnáctidenníku *Kino*[114] je naproti tomu analytičtější povahy a autor pod zkratkou -vt- už v něm opatřuje román a vznikající film hodnotícími přívlastky. *Hostinec U kamenného stolu* označuje za „humorovou únikovku“, ovšem na rozdíl od řady recenzí z následujícího roku ještě bez negativních konotací; připomíná v souvislosti s tím i okolnosti, za nichž vznikla předloha. Vyjadřuje radost z toho, že „jako filmové dílo bude *Hostinec U kamenného stolu* uveden v době, kdy již nebude únikem z hrůz, ale zmnožovatelem radosti, optimismu a šťastné životní reality dneška“[115]. Zároveň už se evidentně snaží částečně ospravedlnit důvod jeho vzniku v době, kdy se proměňují nároky na kinematografii: píše, že

---

[107] URBANOVÁ, Eva – URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Český hraný film III, 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 90.
[108] V bibliografii není uvedena prostřední zpráva s názvem Růžena Šlemrová znovu ve filmu.
[109] Koho uvidíme ve filmu „Hostinec U kamenného stolu“? *Filmové zpravodajství*. 17. 8. 1948, **4**(156), 6.
[110] Růžena Šlemrová znovu ve filmu. *Filmové zpravodajství*. 17. 8. 1948, **4**(156), 6.
[111] Film „Hostinec U kamenného stolu“ na exteriérech. *Filmové zpravodajství*. 17. 8. 1948, **4**(156), 7.
[112] fz. Filmová veselohra podle Karla Poláčka. *Filmové zpravodajství*. 11. 1. 1949, **5**(7), 3.
[113] ot. Jak to vlastně bylo. *Filmové noviny* 1948, **2**(48), 5.
[114] -vt-. Hostinec U kamenného stolu. Groteska o maloměšťáctví. *Kino*. 1948. **3**(33), 618.
[115] Tamtéž.

půjde o grotesku, v níž se diváci budou smát skrze zobrazené maloměšťáky sami sobě, v čemž „tkví etický přínos tohoto nového filmu“[116].

První recenze již hotového filmu pak vychází 31. března 1949 v týdeníku *My 49*.[117] Jde o recenzi výrazně popisnou, která opět přibližuje nesnadné okolnosti vzniku románu, část dějových zápletek a obsazení; hodnocení přináší až téměř v závěru, a to pozitivní. Filmu autor textu vytýká jen to, že jazyková komika plynoucí z dorozumívání bratří v něm nevyznívá tak dobře jako v Poláčkově předloze, jinak jej oceňuje za to, že je „mezi řadou dnešních českých filmů […] jakýmsi ostrůvkem oddechu a […] dobré pohody, a v tom je jeho vlastní klad“[118].

Náhled na film v tisku se však následně obrací do zcela protichůdné polohy. Únikovost a oddechovost, jež byla v předchozích ohlasech brána pozitivně, a stejně tak tematická i stylová návaznost filmu na tradiční české komedie doby první republiky a protektorátu jsou náhle na obtíž. První kritický článek o filmu vychází v červnu 1949 ve firemním týdeníku zlínského závodu Svit (dřívějších Baťových závodů) *Tep svobodné práce*.[119] Nejde o recenzi od filmového kritika, nýbrž od „dělnického dopisovatele“, který se na film dívá ze stránky „výchovné a ideologické“. Kritizuje nepravděpodobnost zobrazených komických situací i to, že snímek svým stylem odkazuje na předmnichovskou republiku; dokonce uvažuje o tom, zda neměl být parodií na dříve dělané filmy.

Jako odstrašující příklad v porovnání s dalšími třemi novými českými komediemi uvádí *Hostinec U kamenného stolu* ve své souhrnné analýze „Cestou k veselohře“ v *Kulturní politice* St. (zřejmě Stanislav) Zvoníček.[120] Ten se zamýšlí všeobecněji nad tím, jakým směrem by se měl nyní vývoj české veselohry ubírat, vyzdvihuje snímky *Pan Novák*, *Vzbouření na vsi* a s výhradami i *Pětistovka*, které komentují aktuální dobová témata a „vyvracejí falešnou thesi o tom, že k dobré náladě je třeba dát publiku tak zv. únikové hříčky“[121]. Naopak *Hostinec* kritizuje – opět kvůli návaznosti na komediální styl první republiky, kdy lid „[b]yl ochoten smát se sám sobě, ovšem jenom tenkrát, když satirickému pohledu byly vylámány všechny zuby a stal se neškodnou povrchní parodií a karikaturou“[122]. Nekritizuje ovšem samotného Poláčka; vinu dává adaptátorům, kteří dle něj téma špatně

[116] -vt-. Hostinec U kamenného stolu. Groteska o maloměšťáctví. *Kino*. 1948. **3**(33), 618.
[117] VT. Poláčkův román ve filmu. *My 49*. 1949, **4**?(13), 4.
[118] Tamtéž.
[119] PTÁČEK, Frant. Viděli jste „Hostinec U kamenného stolu“? *Tep svobodné práce*. 1949. **2**?(25), 4.
[120] ZVONÍČEK, St. Cestou k veselohře. *Kulturní politika*. 1949. **4**(37), 4.
[121] Tamtéž.
[122] Tamtéž.

pojali a „[d]iváka se snaží rozesmát hereckými ‚špílečky' místo důsledným odhalováním tuposti hostinského, jeho paničky, dramatického mima a všech ostatních"[123]. S ohledem na to, co jsme napsali ve 2. kapitole práce o románu, můžeme říct, že se evidentně dopouští jeho ideologicky motivované dezinterpretace.

Negativní stanovisko k filmu zaujímá také Jaroslav Brož v týdeníku *Svět práce,* v recenzi nazvané „O novou veselohru".[124] *Hostinec U kamenného stolu* odsuzuje jako přežitý (užívá doslova spojení „stará veseloherní veteš"), děj označuje za chudičký, nehaní však opět Poláčka, který „za okupace, kdy román napsal a kdy jej pod cizím jménem vydal, nemohl tušit, že tato úniková kratochvilná historie, jejíž půvab tkví jen a jen ve slovech, bude zfilmovaná v novém Československu a uvedená do kin v době nejvypjatějšího budovatelského úsilí v prvním roce naší první pětiletky"[125]. Jako pozitivní protipříklady opět uvádí filmy *Pan Novák, Pětistovka* a *Vzbouření na vsi*. Odpovědnost za vznik filmu dle něj nese ještě „schvalovací systém minulý"[126], což podporuje domněnku, že zkoumané scénáře k filmu byly napsány ještě před únorem 1948.

Opět souhrnného charakteru je článek „Přehled nových filmů" z deníku *Obrana lidu,* kde autor pod přezdívkou „rp" hodnotí celkem 3 filmy, jež se nově objevily v domácích kinech.[127] Proti sovětskému filmu *Profesor Mamlock,* u nějž vyzdvihuje jeho aktuálnost, a přitom nadčasovost, staví dvě české komedie (kromě *Hostince U kamenného stolu* ještě *Soudný den*), jež jsou dle něj příkladem cesty, „která vede do dob diluviálních"[128]. Zatímco *Soudný den* částečně podrobuje rozboru, kritiku *Hostince* už ani nepodporuje argumenty, pouze jej označuje za „škvár[, který] je od prvního do posledního záběru svědectvím nezodpovědnosti všech, kdo se na tomto zboží podílejí"[129].

Tento přehled byl částečně odbočkou od zkoumané problematiky, avšak doplňuje obraz dobové situace a rovněž nám pomáhá porozumět kontextu, v němž film vznikal. Je z něj mimo jiné patrné, že hned v době těsně poúnorové nebyl film publicisty přijímán záporně a že socialistickorealistické požadavky na filmovou estetiku nezačaly být vznášeny hned po komunistickém převratu. Ještě o to opatrněji se tedy nabízí nakládat s výše zmíněným

[123] ZVONÍČEK, St. Cestou k veselohře. *Kulturní politika*. 1949. **4**(37), 4.
[124] BROŽ, Jaroslav. O novou veselohru. *Svět práce*. 1949, **5**(39), 11.
[125] Tamtéž.
[126] Tamtéž.
[127] rp. Přehled nových filmů. *Obrana lidu*. 15. 10. 1949, **3**(242), 7.
[128] Tamtéž.
[129] Tamtéž.

předpokladem, že na některé posuny adaptace vůči předloze mohly mít teoreticky vliv i nové společenské pořádky.

3.3 Adaptátoři, kontext jejich tvorby a možné motivace

Přinejmenším stejnou měrou jako o dobovém kontextu – a spíše ještě intenzivněji – je třeba v souvislosti s možnými motivacemi k adaptování a vlivy na podobu adaptace uvažovat o samotných adaptátorech. V případě *Hostince U kamenného stolu* panují drobné nejasnosti ohledně toho, které konkrétní osoby za ně považovat, ovšem ani odpověď na otázku, koho za adaptátora považovat obecně, není zcela jednoduchá. Dle Lindy Hutcheonové je filmová adaptace kolektivním dílem, jelikož na její výsledné podobě se nějak podílí každý člověk, který pomáhá film vytvářet, včetně herců, hudebního skladatele či střihače.[130] V úvodu při vymezení tématu jsme zmínili, že jako o adaptátorech hodláme v této práci uvažovat o režisérovi a scenáristech, aniž bychom však toto rozhodnutí zdůvodnili. Uveďme tedy, že tak činíme opět v souladu s Hutcheonovou – ta podotýká, že „různí adaptátoři [...] stojí od adaptovaného textu v různých vzdálenostech“[131] a za klíčové osoby označuje právě režiséra a scenáristu, kteří interpretují přímo původní text, přičemž „další zaangažovaní umělci se mohou inspirovat adaptovaným textem, ale mají především odpovědnost vůči scénáři“[132].

Režisérem filmu *Hostinec U kamenného stolu* je nepochybně Josef Gruss. Méně jednoznačné už je to se scenáristy, především s účastí Vlastimila Rady, neboť různé zdroje ji charakterizují vzájemně mírně odlišně. V titulcích filmu je uvedeno, že látku „pro film zpracovali“ Otakar Vávra a Vlastimil Rada a „scénář napsal“ Otakar Vávra. Titulní list literárního scénáře k filmu obsahuje informaci „pro film napsal Otakar Vávra za spolupráce Vlastimila Rady“. Na začátku technického scénáře si lze přečíst „pro film napsali Otakar Vávra a Vlastimil Rada“, ovšem pod tím je již uvedeno „scénář Otakar Vávra“. Jak Otakar Vávra[133], tak Vlastimil Rada[134] vzpomínají, že scénář psali za okupace společně.[135] Lze

[130] HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 94–95.
[131] Tamtéž, s. 96. (Pozn.: Citace přeložena ze slovenštiny.)
[132] Tamtéž. (Pozn.: Citace přeložena ze slovenštiny.)
[133] VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor, 1996, s. 116.
[134] RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 7.
[135] Vlastimil Rada navíc dodává, že si během psaní „přisadil […] nějakým podnětem i Ed. Konrád“. Má zřejmě na mysli dramatika a divadelního kritika Edmonda Konráda (1889–1957). Jeho účast na adaptování *Hostince* však byla pravděpodobně pouze marginální, nebudeme ho tedy v souladu s „různými vzdálenostmi“ v pojetí Hutcheonové mezi adaptátory zařazovat. Viz tamtéž.

předpokládat, že na mysli mají literární scénář, zatímco technický scénář psal zřejmě už Vávra sám. Za adaptátory je však každopádně nutné považovat oba.

Jinou otázkou je, zda se v počátcích adaptačních prací v době okupace mohl na přetvoření vlastního díla pro film podílet také Karel Poláček. Dle již uvedených vyjádření Vlastimila Rady byl v době, kdy práce na scénáři začala, stále v Praze, ačkoliv mu bylo znemožněno účastnit se veřejného života. Ediční poznámka v knize *Karel Poláček a film* naznačuje, že o adaptování svého nejnovějšího románu přinejmenším věděl: „Film *Hostinec U kamenného stolu* se objevuje v poznámkách v jeho [Poláčkových] denících z doby okupace, kdy dobře věděl, že pro něho již žádná budoucnost neexistuje.“[136] O jeho případné spolupráci s adaptátory však tento zdroj mlčí a jiné hovoří spíše o opaku. Alena Hájková se vyjadřuje jasně: „[N]a filmu *Hostinec U kamenného stolu* se pracovalo za války bez Poláčkovy součinnosti.“[137] O možnosti, že by podobu adaptace *Hostince* alespoň v době literární přípravy ovlivnil sám Poláček, tedy nebudeme nadále uvažovat.

V rámci kontextuálního náhledu může být též důležité, z čího popudu adaptace začala být produkována – čili kdo přišel s prvotní myšlenkou na adaptování *Hostince* a jaká byla jeho motivace k tomu, aby film vznikl. O tom však bohužel v dostupných pramenech neexistuje záznam, víme jen, koho můžeme z okruhu osob, jež by přicházely v úvahu, vyloučit. Nebyl to režisér filmu Josef Gruss, který se dle vzpomínek Otakara Vávry ujal režie *Hostince* až v situaci po válce.[138] Otakar Vávra ve svých pamětech uvádí, že jemu samotnému spolupráci na filmu nabídl Vlastimil Rada.[139] Z toho, co jsme již o Radovi uvedli, je však patrné, že adaptovat *Hostinec* nebyl ani jeho nápad. V již mnohokrát citované předmluvě z roku 1947 Rada uvádí následující: „V roli autora úspěšného románu nezůstal jsem ušetřen ničeho. Přicházeli totiž i filmaři, chtějíce *Hostinec* zfilmovat, a žádali si mou spolupráci.“[140] Nijak blíže ony „filmaře“ bohužel nekonkretizuje. Ačkoliv však dostupné prameny nenabízejí odpověď na zmíněnou otázku, z Radova vyjádření můžeme nepřímo vyvodit, že prvotní motivací k adaptování *Hostince* byla jeho čtenářská popularita. Tento předpoklad je v souladu se zjištěními, která jsme učinili ohledně dobového kontextu v podkapitole 3.2.

---

[136] SLABÝ, Zdeněk. Ediční poznámka. In: *Karel Poláček a film*. Rychnov nad Kněžnou: Albert, 2002, s. 292.
[137] HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 28–29.
[138] VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor, 1996, s. 116.
[139] Tamtéž.
[140] RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 7.

Nezjistili jsme tedy, kdo s myšlenkou natočit film *Hostinec U kamenného stolu* přišel první. Zato jsme však si však definitivně určili, koho konkrétně považovat za adaptátory, a odhalili řetězové pořadí, v němž se k práci na filmu dostávali: Rada – Vávra – Gruss. Právě v tomto pořadí je tedy budeme z hlediska kontextu jejich tvorby, motivací k adaptování a s nimi možných vlivů na výsledné dílo zkoumat.

3.3.1 Vlastimil Rada

Vlastimil Rada (1895–1962) byl především malířem, karikaturistou a ilustrátorem humoristických knih. Významná je v tomto ohledu jeho spolupráce s Jaroslavem Žákem, jemuž ilustroval mimo jiné i „studentské" romány, na jejichž základě vznikly úspěšné filmy *Škola základ života* (1938) a *Cesta do hlubin študákovy duše* (1939). V případě některých jeho knih se stal i spisovatelským spoluautorem – napsali společně *Bohatýrskou trilogii* parodující brakovou literaturu, jejíž jednotlivé díly[141] vyšly poprvé postupně v letech 1930–1933, a taktéž humoristický román *Příběhy dědy Posledy* (1937) o penzistovi nazývaném „ochráncem studentů".[142]

Jak bylo již dříve řečeno, *Hostinec U kamenného stolu* vyšel roku 1941 pod jeho jménem a Rada se rak stal krycím autorem pro Karla Poláčka, přičemž dělal i drobné zásahy do textu, které byly motivovány snahou o věrnější krytí. A byl to Rada, kdo byl – jako domnělý autor – jako první osloven ke spolupráci při adaptování *Hostince*, ačkoli do té doby žádnou zkušenost s prací pro film neměl (a nepokračoval v ní ani později – *Hostinec U kamenného stolu* je v Radově filmografii osamocenou položkou)[143]. Do práce se dle vlastních slov pustil spíše nedobrovolně: „Nemohl jsem odepřít. Nemohl jsem říci: Pánové, já to nepsal, já s tím nemám nic společného."[144] Sám se ovšem také zmiňuje o dvou faktorech, které ho do práce motivovaly pozitivně (oba z nich jsme zmínili již v jiných souvislostech): byla to „možnost dalších příjmů pro Poláčka"[145] a „lákavá vyhlídka spatřiti zavilé nacisty, ani

---

[141] Jejich názvy jsou: *Budulínek a Matlafousek čili Vzpoura na parníku Primátor Dittrich* (1930), *Dobrodružství šesti trampů aneb Nové pověsti české* a *Z tajností žižkovského podsvětí* (oba 1933).
[142] ZIZLER, Jiří. Vlastimil Rada. In: *Lexikon české literatury 3 (M–Ř), svazek II (P–Ř)*. Praha: Academia, 2000, s. 1188–1190.
[143] Vlastimil Rada. *Filmový přehled*, databáze [online, cit. 21. 1. 2020]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/22430/vlastimil-rada.
[144] RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 7.
[145] Tamtéž.

se kochají židovským libretem“[146]. Zájmem Rady bylo tedy především odvést řemeslně kvalitní práci na úkolu, jehož byl nucen se ujmout. Vzhledem k jeho nezkušenosti s filmem byl zřejmě právě to důvod, proč oslovil ke spolupráci Otakara Vávru.

Vzhledem k uvedenému je otázkou, zda byl Rada nadále motivován spolupracovat na vývoji filmu i v době poválečné, kdy již nemusel předstírat autorství Poláčkova románu, příjmy Poláčkovi – v té době již zesnulému – rovněž nemohl zajišťovat a odpadla i politická motivace. Usoudíme-li, že zřejmě již nikoli, podporuje to naši domněnku, že literární scénář k filmu s letopočtem 1948 je ve skutečnosti totožný s dokumentem, který vznikl za okupace, nebo z něj alespoň do značné míry vychází.

V souvislosti s adaptováním *Hostince U kamenného stolu* tedy zřejmě nelze mluvit o vlivech Radových osobních tvůrčích motivací (ve smyslu záměrů vložit do díla určité své umělecké sdělení). Lze však předpokládat, že do výsledné podoby filmu se jeho adaptační práce přeci jen promítla; je tedy možné, že popsané okolnosti Radova adaptování nám budou při interpretaci některých posunů filmového zpracování oproti románové předloze nápomocné.

3.3.2 Otakar Vávra

Na rozdíl od Vlastimila Rady, který s filmem neměl téměř nic společného a k práci pro něj se dostal víceméně náhodou, Otakar Vávra (1911–2011) byl režisér a scenárista s obsáhlou filmografií. Nachází se v ní dohromady 61 snímků,[147] přičemž více než dvě třetiny z nich jsou adaptace. Již v době počátku přípravy filmového *Hostince*, který jsme zasadili do roku 1942, měl na svém kontě Vávra 18 adaptací,[148] se zpracováváním (nejen)[149] literárních děl pro film už měl tedy z minulých let bohaté zkušenosti. Z tohoto pohledu *Hostinec U kamenného stolu* do Vávrovy filmografie zapadá, z těch ostatních je to však problematičtější.

---

[146] RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 7.

[147] Viz: Otakar Vávra. *Filmový přehled*, databáze [online, cit. 4. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/9507/otakar-vavra. Máme na mysli pouze snímky, na nichž se Vávra podílel coby režisér a/nebo scenárista. Filmy, pod nimiž je podepsán jako vedoucí výrobní skupiny, nebo ty, u nichž zajišťoval pedagogické vedení, nejsou v tomto čísle zohledněny. Takto chápeme Vávrovu filmografii všude, kde je o ní v této práci zmínka.

[148] Číslo zohledňuje i ty snímky, na nichž měl Vávra jen menšinový tvůrčí podíl.

[149] Otakar Vávra se podílel rovněž na scénáři k filmu *Uličnice* (r. Vladimír Slavínský, 1936), jenž byl adaptací stejnojmenné operety Karla Tobise, Václava Mirovského a Václava Špilara. Viz: Uličnice. *Filmový přehled*, databáze [online, cit. 4. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395728/ulicnice.

Ze žánrového hlediska se Vávra soustředil především na dramatickou tvorbu, po roce 1948 dokonce výhradně (až na jednu výjimku, kterou byl film *Srpnová neděle* z roku 1960), dá se tedy říct, že *Hostinec U kamenného stolu* pro něj byl do jisté míry přelomovým snímkem. Bližší pohled na Vávrovu filmografii nám sice odhalí, že z filmů, na nichž se do roku 1948 podílel, byla komediemi celá třetina (11 z 33), avšak při ještě důkladnějším zkoumání zjistíme, že mnohdy jeho podíl spočíval pouze v menšinové spolupráci[150] na scénáři (např. *Jedenácté přikázání*, 1935; *Uličnice,* 1936; *Tři muži ve sněhu*, 1936). Zúžíme-li svůj zájem na Vávrovy komediální adaptace, zjistíme, že je mezi nimi pouze jeden komediální námět, u nějž byl hlavním autorem scénáře a navíc jej i sám režíroval – a můžeme tak předpokládat, že se s ním plně ztotožnil: *Cech panen kutnohorských* (1938). Jde přitom o film, jenž není pouze nevázanou veselohrou, ale navíc nese i podtext národní hrdosti a výzvy k obraně proti hrozícímu nebezpečí ze stran nacistického Německa. To je v souladu s tvůrčím zaměřením, k němuž Vávra dle svých pamětí dospěl o pár let později: „Rozhodl jsem se, že se pokusím za pomoci naší literatury zmapovat v řadě svých filmů vývoj české povahy, povahy českého člověka, pracovitého, důvtipného, zvídavého, humanistického se silným citem pro národní a sociální spravedlnost a se smyslem pro humor, tedy ve své podstatě demokratického. Člověka, který nedělá prázdná velká gesta, když to nepovažuje za účelné, člověka, který v době poroby a útlaku vynalézá všechny způsoby přežití, ale jakmile nastane vhodný okamžik, vykoná hrdinské činy stejně samozřejmě, jako dělá normální důkladnou práci.“[151]

Hostinec U kamenného stolu se však s tímto zaměřením míjí. Proto i to může být důvodem, proč k němu Vávra sice napsal scénář, nakonec ho ale – jako jednu z mála adaptací, na nichž se podílel – sám nerežíroval, ačkoliv sám to zdůvodňuje tím, že mu „do toho přišla jiná práce“[152]. To však nic nemění na tom, že Vávra byl hlavním autorem scénáře k filmu; k adaptování tedy přeci jen musel být něčím motivován, a to ne nevýznamně.

Jak již bylo zmíněno, Vávra uvádí, že mu spolupráci na filmu nabídl Vlastimil Rada. Nabídka přišla (zřejmě)[153] v době, kdy Vávrovi bylo cenzurou zamítnuto adaptování *Noci na Karlštejně*, přesto však nebyl v situaci, ve které by se musel chápat jakékoliv tvůrčí

[150] Že šlo o menšinovou spolupráci, usuzujeme z pořadí jmen scenáristů uvedených u těchto konkrétních filmů na internetových stránkách *Filmového přehledu*. Otakar Vávra u nich není uveden v kolonce „scénář“ na prvním místě.
[151] VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor, 1996, s. 115.
[152] Tamtéž, s. 116.
[153] Dle chronologie Vávrových pamětí *Podivný život režiséra*.

příležitosti, která by se mu naskytla, i za cenu, že by se míjela s cílem, k němuž se snažil ve své tvorbě směřovat. Navíc (na rozdíl od Rady, u nějž o tom lze polemizovat) práci na snímku prokazatelně neopustil ani po válce.[154] V jeho případě bylo tedy adaptování *Hostince* méně „vynucené" než u Rady a lze očekávat, že jej nepojal pouze jako řemeslnou nutnost, ale že se do filmu snažil promítnout i myšlenky, jež byly v souladu s jeho tvůrčím programem.

3.3.3 Josef Gruss

Záběr činností Josefa Grusse (1908–1971) byl velmi široký. Byl divadelním i filmovým hercem, autorem humoristických knih i textařem, který složil některé z dodnes populárních filmových písní – například *Jen pro ten dnešní den* pro film *Kristian* (1939) nebo *Slunečnice* pro *Hotel Modrá hvězda* (1941, oba r. Martin Frič).[155] U filmů *Kristian* a *Těžký život dobrodruha* (r. Martin Frič, 1941) figuruje také jako spoluautor scénáře.[156]

Filmové režie se v případě *Hostince U kamenného stolu* ujal poprvé a zároveň – zřejmě kvůli odmítnutí filmu dobovou kritikou – také naposled. Vzhledem ke Grussově mnohostrannosti a k již dřívějším kontaktům s filmem, a to jak v pozici před kamerou, tak několikrát i za kamerou, nepůsobí ani tento ojedinělý režijní počin v soupisu jeho tvorby cizorodě, jde tedy o odlišnou situaci než u Vlastimila Rady. Na rozdíl od případu Otakara Vávry zapadá *Hostinec* do Grussovy filmografie i žánrově – většina jeho rolí, jejichž soupis uvádí *Filmový přehled*, byla komediálních (19 z 33)[157] a i oba scénáře, na nichž se podílel, byly scénáři ke komediím. Obsazení pozice režiséra zkoumaného snímku tedy není z hlediska kontextu Grussovy tvorby krokem překvapivým ani protichůdným jeho tvůrčímu zaměření. Nelze proto očekávat, že by se snažil dílo obohatit prvky, jež by nebyly v souladu s komediální stylizací, naopak je možné, že se snažil komediální vyznění snímku svou režií ještě posílit.

---

[154] I v případě, že pomineme veškeré nejasnosti okolo doby, kdy vznikal scénář, je faktem, že film byl vytvářen ve Vávrově produkční skupině a je pod ním podepsaný jako umělecký šéf. Viz: Hostinec „U kamenného stolu". *Filmový přehled*, databáze [online, cit. 4. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396072/hostinec-u-kamenneho-stolu.

[155] Josef Gruss. In: *Česká televize*, Lidé [online, cit. 5. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.ceskatelevize.cz/lide/josef-gruss.

[156] Kristian. *Filmový přehled*, databáze [online, cit. 5. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395878/kristian. Těžký život dobrodruha. *Filmový přehled*, databáze [online, cit. 5. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395940/tezky-zivot-dobrodruha.

[157] Josef Gruss. *Filmový přehled*, databáze [online, cit. 5. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/21885/josef-gruss.

V této kapitole jsme zjistili, že kvůli nízkému počtu relevantních zdrojů ke zkoumané problematice či jejich nesnadné dohledatelnosti panuje ohledně okolností, jež provázely adaptování *Hostince U kamenného stolu*, mnoho nejasností, a že kontext, v němž adaptace vznikala, není zcela jednoduché analyzovat. Přesto jsme se o to pokusili, a to mnohdy i za cenu spekulací, pokaždé však argumentačně podložených. Díky tomu se nám podařilo shrnout základní motivace a dobové i autorské tvůrčí vlivy, jež se mohly podílet na podobě adaptace Poláčkova románu. Zjištěními, která jsme učinili, si budeme vypomáhat při interpretaci proměn, jimiž *Hostinec* při přechodu z románové do filmové podoby prošel. Analýze těchto proměn věnujeme následující kapitolu.

4. Komparace

V této kapitole srovnáme románovou předlohu s její filmovou adaptací a nalezené posuny budeme interpretovat, přičemž si budeme vypomáhat jak zvolenou metodologickou literaturou, tak zjištěními, k nimž jsme již došli. Nápomocné nám místy budou i literární a technický scénář, z nichž první je – jak můžeme předpokládat na základě již zjištěného – zřejmě ještě plodem protektorátní doby, zatímco druhý vznikal pravděpodobně skutečně až roku 1948. Mohou nám tak posloužit jako důkazy, která změna byla provedena v které části adaptačního procesu a zároveň s jistou rezervou i ve které době se tak stalo, což nám usnadní uvažování, jaké vlivy se na jednotlivých proměnách mohly podílet.

4.1 Shrnutí děje filmu

Abychom byli schopni analyzovat filmový příběh a srovnat jej s románovým, vytvoříme si nejprve přepis děje, podobně, jako jsme to učinili ve 2. kapitole této práce s románem. Na základě obou dějových přepisů – toho již dříve učiněného i toho nynějšího – pak utvoříme s využitím teorie Seymoura Chatmana soupis románových a následně filmových událostí, s nímž budeme dále pracovat. Dějový přepis však pro nás bude užitečný i při analýze postav. Abychom se vyhnuli nadbytečné repetici, některé podrobnosti týkající se postav či prostředí, jež nebudou podstatné pro pozdější analýzu a jsou totožné s románovými, budou v tomto přepisu rozepsány méně obsáhle, než byly v tom předchozím.

Děj se odehrává v lázeňském městečku Džbery pod Skálou a (zřejmě nedalekém) Zadním Nedvězíčku během několika týdnů roku 1925.[158]

Reklamní prospekt láká do lázní Džbery pod Skálou. Rodina Dynderových – rada Dyndera, jeho manželka Cecílie,[159] dvojčata Alena a Věra, Lubomír a jeho vychovatel pan Kebrle – přijíždí autobusem do hostince, kde jsou všichni přivítáni paní hostinskou Boženou Tatrmužovou a jejím manželem. Ve stejnou chvíli náhodou přichází také Benno Mertens, divadelní herec, jenž je v hostinci nyní ubytován a jenž má účinkovat v chystaném představení. Mistra obdivuje veškerý ženský personál hotelu. Poté, co se zbaví davu fanoušků

[158] Informaci o konkrétním letopočtu se dozvíme z titulku na začátku filmu.
[159] Změnu jména lze postřehnout v čase 0:55:52, kde oslovuje rada Dyndera svoji manželku „Cílinko“.

chtějících jeho podpis, mu paní hostinská přinese malé osvěžení v podobě mísy s jablky. Při pohledu na prsy hostinské vyjímající se nad mísou jablek Mertens nalezne v hostinské zalíbení. Ta pak celá rozněžnělá společně s kuchařkou a služkou v kuchyni vzdychá.

Zatímco Alena a Věra plánují odpolední výlet na kolech, Mertens nakukuje do kuchyně. Vzápětí se sám zapojuje do vaření. Rada Dyndera společně s hostinským mezitím rybaří a hostinský vypravuje Dynderovi o svých dvou synovcích, inženýrech Tomáši a Spytihněvovi, i o jejich pomotané gramatice kvůli společnému dávnému sporu. Ti se mezitím ve svém bytě chystají na cestu do Džber.

Alena a Věra se projíždějí na kolech, když narazí na zdánlivě opuštěný automobil. Ten však patří bratrům inženýrům. Jakmile přijedou blíže, spatří pod ním ležet Tomáše a Spytihněva, kteří mají poruchu a spravují ho. Oba se na děvčata dívají se zalíbením. Alena a Věra však hned odjíždějí a Tomáš a Spytihněv se pouštějí do opravy s dvojnásobnou rychlostí. Vyrážejí za dívkami, dojedou je a zamilovaně jim zpívají, dívky však přidají a bratrům ujedou.

Když Tomáš a Spytihněv dorazí před hostinec, vítají se se strýčkem a přitom zahlédnou Alenu a Věru v prvním patře. Se synovci se následně vítá i tetička a v kuchyni se také seznamují s Mertensem, který je tam, zdá se, už jako doma.

Alena a Věra se vydávají tancovat. Jakmile je Tomáš a Spytihněv vidí jít po ulici, v rychlosti vybíhají také ven a vpovzdálí je následují. Alena a Věra přitahují po cestě pozornost, po jejich příchodu do sálu dokonce kvůli údivu muzikantů na chvíli přestane hrát hudba. Zaujmou i „světáky“ Gastona a Percyho, popíjející u baru. Alena a Věra pokukují po Tomáši a Spytihněvovi, kteří mezitím také dorazili, bratři se však zdráhají dívky sami oslovit. Gaston a Percy je tedy předběhnou a vyzvou děvčata k tanci. Později večer na hotelovém pokoji se však dívky „světákům“ vysmívají a parodují jejich chování. Bratrům inženýrům se tu noc spí velmi neklidně, vypadá to, jako by se ve snu s Gastonem a Percym prali.

(Zřejmě) druhý den Gaston a Percy čekají na Alenu a Věru na tenise. Děvčata jsou po cestě za nimi opět „pronásledována“ Tomášem a Spytihněvem; dívky se pokusí o mírný přátelský kontakt, avšak bratři se přímo před nimi pohádají, a tak v jejich očích klesnou. Gaston a Percy se snaží na dívky učinit dojem, ty z nich ale stále mají spíše legraci.

Benno Mertens v kuchyni pronáší dramatický monolog, který následně nahrazuje textem z kuchařské knihy. Pravděpodobně tentýž den večer se divadelní soubor chystá na představení, avšak představitel hlavní úlohy Mertens chybí. Je stále v kuchyni, a když se ho

divadelní ředitel snaží přemluvit, aby odešel hrát, vyhodí ho, za což si vysloužípotlesk od hostinské, kuchařky i služky. Divadelní ředitel je tak nucen změnit program.

V noci hostinská s Mertensem uprchne z městečka, zanechavši manželovi omluvný dopis. Když ho ráno hostinský najde, vyřítí se z hotelu s úmyslem, že manželku polapí, avšak po cestě mu začnou docházet síly. Dojede k místu, kde s Dynderou chytal ryby a kde má stále připravený rybářský prut. Všimne si, že mu bere, vytáhne rybu a celý nadšený se s ní vrací do hostince. Chce se pochlubit manželce, personál mu však připomene, že hostinská uprchla s Mertensem. To hostinského rozesmutní, zavře se do pokoje nahoře, smutně hraje na harmonium a o další fungování hostince ztratí zájem.

Vrchní Antonín, uražen tím, že s ním hoteliér nechce komunikovat, prohlašuje, že odejde z hostince a zařídí si vlastní podnik. Starost o hostinec za daných okolností přebírají Tomáš a Spytihněv. Písemně se dohodnou, že jeden z nich bude hoteliérem a druhý vrchním a že každou neděli v poledne se budou střídat. Nejprve je šéfem Tomáš a vrchním Spytihněv. Tomáš si svolá hotelový personál a představí mu sebe jako nového hoteliéra a Spytihněva jako vrchního. Starý vrchní Antonín před odchodem ještě předá Spytihněvovi několik rad a svůj frak, avšak Spytihněvovi nesedí, což je Tomášovi k smíchu.

Tomáš se před obědem představuje jako nový hoteliér Dynderovým. Dyndera si zoufá, kolik jídel nesmí. Tomáš peskuje Spytihněva; tomu se v roli vrchního vůbec nedaří, nezvládá obsluhovat hosty – plete jídla, vysypává a vylévá je, rozbíjí talíře. Alena a Věra to soucitně sledují. Tomáš pošle Spytihněva zanést strýčkovi nahoru oběd, ten však nemá o nic zájem, jen žalostně hraje.

Dynderovi mají rodinnou radu. Jsou rozhodnuti příteli Tatrmužovi pomoci a uprchlou hostinskou vypátrat, nevědí však, jak najít její stopu. Kuchařka Terezka mezitím utěšuje Spytihněva a nabízí mu, že by to spolu mohli dát dohromady. Spytihněv reaguje tím, že si zaběhne ke krejčímu nechat ušít nový frak.

Hoteliér Tomáš se snaží věnovat Aleně a Věře, ty však projevují náklonnost spíše vrchnímu Spytihněvovi. Následně do hostince přijdou Gaston a Percy, kteří děvčata uctí květinami. Dvojčata je představí rodičům a pak s nimi odejdou. Paní Dynderová je zvláště Gastonem velmi zaujata, její manžel však nadšení nesdílí. Nevraživě se tváří i oba bratři inženýři. Oba se od té doby začínají chovat zamilovaně; Spytihněv chodí jako tělo bez duše a neustále všemožně vytváří iniciálu A, Tomáš ho zpočátku napomíná, sám však obdobně utváří V.

Nastává neděle, z čehož má Spytihněv velkou radost. Tomáš zasedá před polednem k obědu s Dynderovými a nechá se Spytihněvem obsloužit, úderem dvanácté se s ním však musí vyměnit, nyní tak sekýruje Spytihněv Tomáše a k připravenému obědu zasedne sám. Lubomír vpovzdálí cosi rozbije prakem a paní Dynderová tedy musí odejít od stolu; Spytihněv její nepřítomnosti využije k tomu, aby Dynderovi dal ochutnat ze své porce a nabídl mu, že mu pak u něj nahoře dá pořádný oběd. Tomáš si v roli vrchního nepočíná o nic šikovněji než předtím jeho bratr, vylije jedné paní polévku do klína. Běží do kuchyně pro utěrku, kde najde plačící kuchařku Terezku, jež se výměnou bratří cítí být zrazená. Při soukromém obědě rady Dyndery vznikne mezi bratry přenice, která z obou Dynderových dcer je krásnější.

Hostinec navštíví svatebčané. Když se Tomáš chystá vyhodit papír od syrečků, jež si s sebou přinesl družba, zjistí, že jde o útržek plakátu se jménem Benno Mertens, snaží se tedy od hostů zjistit, kde naposledy byli, s vidinou, že se tak podaří vypátrat uprchlou hostinskou. Nikdo však není ochotný mu tuto informaci podat. Svatebčané hrají kulečník, při hraní protrhnou sukno. Uprchnou, ale na Spytihněvův rozkaz za nimi Tomáš, Lubomír a část hostinského personálu vyběhnou. Jak honička dopadne, s napětím očekávají i Dynderovi, jelikož vypátrat hostinskou je i jejich cílem; platí to i pro Alenu a Věru, jež zrovna přijdou (zřejmě) z výletu. Svatebčany se podaří polapit a jméno místa, kde byli posledně, z nich vymámit – je to Zadní Nedvězíčko. Paní Dynderová se okamžitě chystá, že tam odjede. Věra a Alena chválí Tomáše, ten se však při pohledu na sebe do zrcadla zhrozí a běží si ke krejčímu vyzvednout frak, který si u něj dal původně ušít Spytihněv.

Paní Dynderová odjíždí do Zadního Nedvězíčka. Alena a Věra žádají hoteliéra Spytihněva, aby v případě, že přijdou Gaston a Percy, vyřídil těmto mladíkům, aby na děvčata počkali, že spolu půjdou na tenis. Po příchodu Gastona a Percyho do hostince jim však Spytihněv nic takového nevyřídí, místo toho je Tomáš odmítne obsloužit a oba bratři je málem vyhodí, přijdou však děvčata a zastanou se jich. Alena a Věra přizvou Spytihněva k tenisu, což se Gastonovi a Percymu nelíbí, a když naznačí, že by možná rády pozvaly i vrchního Tomáše, „světáci“ se s nimi nepohodnou a děvčata je oba pošlou pryč. Místo tenisu následně Spytihněv pozve Alenu a Věru na výlet autem do přírody, ty souhlasí pod podmínkou, že pojede i Tomáš. Ten se zatím předvádí kuchařce v novém fraku, a když to Spytihněv uvidí, rozzlobí ho to.

Rada Dyndera vyleze po žebříku za hostinským do podkroví. Najde ho tam hrát karty sám se sebou. Když si hostinský Dyndery všimne, přizve ho k sobě.

Paní Dynderová přijíždí do Zadního Nedvězíčka. Po radě místních hochů najde nynější sídlo Benna Mertense a paní hostinské – jsou v podnájmu v rakvářství mistra Rozmajzla a jeho ženy. Žijí nuzně, hostinská si zoufá, Mertens je zahleděný hlavně sám do sebe a na svou novou partnerku nebere ohled. Když Dynderová hostinské vylíčí, co se ve Džberech děje, a Mertens hostinské následně vyčte, že jen kvůli ní skončil v takové bídě, hostinská od Mertense odejde a následuje paní Dynderovou zpět do Džber.

Alena se Spytihněvem a Věra s Tomášem jedou na výlet. Během procházky v přírodě si každá dvojice odděleně, ale souběžně sděluje příhodu s kuličkami, jež znesvářila bratry. Děvčata bratrům domlouvají a Alena Spytihněva žádá, aby se jí v „bratrské řeči“ pokusil vyznat lásku. Když se obě dvojice zase sejdou, všimnou si kluků hrajících kuličky. Bratři je nejprve kibicují a nakonec sami převezmou hru. Tomáš vrátí Spytihněvovi tři kuličky, které mu od dětství dluží, spor je vyřešen a oba spolu konečně začnou mluvit.

Do hostince se v doprovodu Dynderové vrací hostinská Božena, avšak napřed se v bázni zastaví ještě před vchodem; má obavy z toho, jak na její návrat bude reagovat manžel. Dynderová se uvolí, že s Tatrmužem nejprve promluví. Najde ho ve společnosti jejího muže, jak spolu hrají karty, přičemž Dyndera porušuje dietu, což ji rozhořčí. Hostinskému pak líčí nynější bídu jeho ženy a nenápadně vyzvídá, jak by reagoval, kdyby se náhle objevila na jeho prahu. Jakmile to uzná za vhodné, pošle hostinskou dovnitř. Manžel sice trochu láteří, avšak je šťastný, že se žena vrátila, vše jí tedy odpustí.

Radost z návratu hostinské má i personál. Vítají se s ní také oba synovci, přičemž hostinská se zhrozí, když vidí, jak jejich vlivem zpustl hostinec, je však potěšena, že už spolu zase mluví. Synovci se omlouvají a oznamují tetičce, že nyní s Alenou a Věrou tvoří páry. Zjistí to i paní Dynderová, která je dojatá, a paní hostinská oznamuje, že všem vystrojí svatbu. V poslední scéně Tomáš s Věrou a Spytihněv s Alenou tančí, na což se od baru Gaston a Percy jen mrzutě koukají a vedou plané řeči.

Již na první pohled je evidentní, že filmový děj je od toho románového výrazně odlišný a že změny se dotkly i rozložení dějových linií. Jaké změny proběhly a jaké důsledky to má pro příběh i jeho vyznění, se však lépe ukáže až po podrobném srovnání v následujících podkapitolách.

4.2 Události

4.2.1 Soupis románových a filmových událostí

Nyní provedeme avizovaný soupis nejprve románových a následně filmových událostí a na něj navážeme komparativní analýzu. Náležité názornosti a přehlednosti se pokusíme dosáhnout tím, že události v seznamech očíslujeme a tam, kde ve druhém z obou seznamů bude existovat událost ekvivalentní nebo z velké části podobná, doplníme na konec toho kterého bodu seznamu závorku, jež bude obsahovat zkratku A (adaptace) nebo P (předloha) doplněnou o číslo, pod nímž se ona událost v druhém ze seznamů nachází (např. P13). Využijeme též Chatmanovo rozčlenění na jádra a satelity; události, jež lze považovat za jádra, v každém ze seznamů označíme tučně.

Podobně jako výše uvedené dějové přepisy nemohou být pochopitelně ani tyto seznamy zcela přesné a vyčerpávající. Výběr událostí, způsob jejich popisu, jejich označení za jádrové či satelitní nebo rozhodnutí, do kolika bodů je vhodné je rozepsat, je do značné míry záležitostí interpretace. Soupisy i shrnutí je nutné chápat především jako pomocné analytické nástroje, jež nám zaručí přehlednou orientaci v obou srovnávaných textech.

Soupis románových událostí:

1. reklamní prospekt zve do lázní Džbery pod Skálou (A1)
2. Dynderovi jedou autobusem, míří do lázní
3. **Dynderovi přijíždějí do Džber, vítá je hostinská i hoteliér** (část A2)
4. Lubomír vyleze na střechu, po slezení je potrestán hodinou matematiky od pana Kebleho navíc
5. Gaston a Percy se vydávají na taneční zábavu
6. Alena a Věra se přou s otcem kvůli klobouku
7. Alena a Věra se vydávají na taneční zábavu, cestou přitahují pozornost (část A8)
8. **taneční zábava; seznámení Aleny a Věry s Gastonem a Percym** (část A9)
9. Alena a Věra se na pokoji v hotelu vysmívají chování Gastona a Percyho (část A10)
10. hostinský a Dyndera jsou na rybách, hostinský se zmíní o svých synovcích (A4)
11. Lubomír se pokouší zakládat detektivní klub, je přistižen dvojčaty
12. Alena a Věra jdou na tenis (část A11), jsou pronásledovány vysmívajícím se Lubomírem, zamýšlená pomsta se však obrátí proti němu
13. děvčata hrají tenis s Gastonem a Percym a poskytnou rozhovor redaktorovi Národovce

14. (vsuvka o bratrech inženýrech)[160]
15. nevydařené rande Gastona a Percyho s Alenou a Věrou (děvčata nepřijdou), příhoda v dešti
16. **přijíždí divadlo**
17. **hostinská se seznámí s Mertensem a zamilují se do sebe**, Mertens si zvykne chodit do kuchyně (A3)
18. představení v divadle (Vějíř lady Windermerové)
19. **do Džber přijíždějí Tomáš a Spytihněv, seznamují se s Alenou a Věrou i Mertensem** (zčásti A7)
20. Tomáš a Spytihněv „pronásledují" Alenu a Věru cestou do Lázeňského domu (část A8)
21. probíhá volba královny krásy; **Věra a Alena jsou obletovány Gastonem a Percym**, chválí je i redaktor Národovce, **Tomáš a Spytihněv nemají odvahu děvčata oslovit** (zčásti A9)
22. **blíží se konec první lázeňské sezóny**, Gaston a Percy se obřadně loučí s Alenou a Věrou
23. Mertens se odmítá účastnit posledního představení před koncem sezóny, ředitel je nucen změnit program (A13)
24. **hostinská utíká s Mertensem, manželovi zanechává omluvný dopis** (A14)
25. **hostinský se snaží polapit nevěrnou ženu, již po chvíli ale rezignuje** (zčásti A15), myslí na hostinec
26. přechází zima
27. **hostinský ztrácí chuť do života a umírá**
28. **Tomáš a Spytihněv se dopisem dozvídají o strýčkově smrti a o tom, že hostinec nyní patří jim; dělí si úlohy** (zčásti A16)
29. vrchní Antonín odchází (A17)
30. **začíná nová sezóna, opět přijíždějí Dynderovi, avšak bez Kebrleho a prozatím bez dvojčat**
31. Dyndera si před obědem zoufá, kolik jídel nesmí, Tomáš peskuje Spytihněva (část A18), kuchařka ho utěšuje (A21)
32. Spytihněv si objednává nový frak (A22)
33. sjezd abiturientů

---

[160] Tuto vsuvku nelze nazvat v pravém slova smyslu událostí; odporuje totiž Chatmanově definici tohoto termínu a netvoří součást děje, je pouze popisná. Pro stavbu románu je však důležitá.

34. **bratři si těsně před nedělním obědem s Dynderovými mění úlohy**, Spytihněv nabídne Dynderovi možnost se dosyta najíst (A25)
35. **Spytihněv plánuje v hostinci velké změny, objedná řemeslníky na přestavbu**
36. kuchařka se cítí být výměnou bratří podvedená (A27)
37. návštěva svatebčanů a jejich pronásledování kvůli protrženému suknu (část A29)
38. **přijíždějí Alena a Věra**
39. Tomáš si vyzvedne Spytihněvův frak (A30)
40. **Alena a Věra popichují oba bratry kvůli tomu, jak si rozdělili úlohy**; pak odcházejí s Gastonem a Percym (část A23)
41. **Gaston a Percy neustále věnují svou pozornost Aleně a Věře**, Dynderová o nich uvažuje jako o ženiších pro své dcery, Dyndera je však proti (zčásti A23) a ptá se Tomáše a Spytihněva na „nestranné“ názory
42. Tomáš a Spytihněv Gastona a Percyho málem vyhodí z hostince, Alena a Věra se jich však zastanou (část A32)
43. **bratři si opět mění role**, tentokrát během Spytihněvova tenisu s Alenou a Věrou
44. **Alena a Věra se rozhádají s Gastonem a Percym** (část A32)
45. Spytihněv si jde pro frak, ten však krejčí vydal Tomášovi
46. **Tomáš ruší změny chystané Spytihněvem**
47. **Tomáši a Spytihněvovi začíná láska k děvčatům zcela plést hlavu** (A24), pohádají se před Dynderou o tom, která z jeho dcer je hezčí (část A28)
48. paní Božena (hostinská) dopisem vzkazuje, že brzy přijede, a to i se svým novým manželem Bennem Mertensem
49. Dynderovi rozmlouvají o nové lásce svých dcer – Tomáši a Spytihněvovi
50. **Spytihněv jede s Alenou na výlet do přírody, během nějž jí vysvětluje důvod nepřátelství bratrů** (část A35); **Alena reaguje vlastním příběhem a přislíbí urovnání**
51. **o hostinci vychází kritický článek, kvůli zmatenému vedení už se netěší přízni hostů**
52. **Tomáš líčí Věře svou verzi příhody, která znesvářila bratry, na Věřinu žádost jí „po bratrsku“** vyznává lásku (část A35)
53. Percy se na Tomášovi neúspěšně pokusí provést exekuci
54. **hostinská se i s Mertensem znovu vrací do hostince a přebírá o něj starost** (zčásti A38)
55. vrací se pan Antonín

56. **Percy se dočká partnerky, Gaston přijme roli člověka neúspěšného v lásce** (zčásti A39)
57. chystá se svatba Aleny se Spytihněvem a Věry s Tomášem (zčásti A39)
58. Dyndera dostává plno nových klobouků
59. **vracejí se Lubomír a pan Kebrle, coby trampové**
60. **koná se svatba bratří inženýrů s dvojčaty Dynderovými**

Soupis filmových událostí:

1. reklamní prospekt zve do lázní Džbery pod Skálou (P1)
2. **Dynderovi přijíždějí do Džber, vítá je hostinská i hoteliér** (P3), **přichází také Mertens**
3. **Mertensovi se zalíbí hostinská**, přichází do kuchyně a zapojuje se do vaření (P17)
4. hostinský a Dyndera jsou na rybách, hostinský se zmíní o svých synovcích (P10)
5. Tomáš a Spytihněv se chystají do Džber
6. **Věra a Alena na výletě na kolech, setkání s Tomášem a Spytihněvem**
7. **do Džber přijíždějí Tomáš a Spytihněv, seznamují se s Mertensem** (část P19)
8. Alena a Věra se vydávají na taneční zábavu, cestou přitahují pozornost (P7), bratři inženýři jdou za nimi a „pronásledují“ je (P20)
9. **taneční zábava, seznámení Aleny a Věry s Gastonem a Percym** (P8), **Tomáš a Spytihněv nemají odvahu je oslovit** (část P21)
10. Alena a Věra se na pokoji v hotelu vysmívají chování Gastona a Percyho (P9), Tomáš a Spytihněv mají neklidnou noc
11. Alena a Věra jdou na tenis (část P12), Tomáš a Spytihněv jdou opět za nimi
12. Mertens dramaticky recituje v kuchyni
13. je před začátkem divadelního představení, Mertens se odmítá účastnit, ředitel je nucen změnit program (P23)
14. **hostinská utíká s Mertensem, manželovi zanechává omluvný dopis** (P24)
15. **hostinský se snaží polapit nevěrnou ženu** (zčásti P25), po cestě se mu podaří chytit rybu, **po uvědomění si pravého stavu věcí zesmutní a zamkne se v pokoji nahoře**
16. **hostinský se odmítá starat o hostinec, vedení přejímají synovci a dělí si úlohy** (zčásti P28)
17. vrchní Antonín odchází (P29)
18. Dyndera si před obědem zoufá, kolik jídel nesmí, Tomáš peskuje Spytihněva (část P31), **Spytihněvovi se coby vrchnímu nedaří**

19. Spytihněv donese strýčkovi oběd, strýček stále truchlí a odmítá se o cokoliv zajímat
20. **rodinná porada Dynderových, rozhodnutí vypátrat hostinskou**
21. kuchařka utěšuje Spytihněva (zčásti P31)
22. Spytihněv si objednává nový frak (P32)
23. **Alena a Věra popichují oba bratry kvůli tomu, jak si rozdělili úlohy**, pak odcházejí s Gastonem a Percym (P40), ti se zalíbí paní Dynderové, manželovi však nepříliš (zčásti P41)
24. **Tomáši a Spytihněvovi začíná láska k děvčatům zcela plést hlavu** (část P47)
25. **bratři si těsně před nedělním obědem s Dynderovými mění úlohy**, Spytihněv nabídne Dynderovi možnost se dosyta najíst (P34)
26. **Tomáš zvládá úlohu číšníka se stejnou nemotorností jako předtím Spytihněv**
27. kuchařka se cítí být výměnou bratří podvedená (P36)
28. Dyndera dosyta obědvá a bratři se před ním hádají o tom, která z jeho dcer je hezčí (část P47)
29. **návštěva svatebčanů a jejich pronásledování kvůli protrženému suknu** (P37), **díky nim se podaří zjistit současnou adresu paní hostinské**
30. Tomáš si vyzvedne Spytihněvův frak (P39)
31. **paní Dynderová odjíždí do Zadního Nedvězíčka pro paní hostinskou**
32. **Gaston a Percy málem vyhozeni z hostince Tomášem a Spytihněvem, Alena a Věra se jich zastanou** (P42), **hned vzápětí se s nimi ale rozhádají** (P44)
33. Dyndera vyleze za hostinským, hrají spolu karty
34. **setkání paní Dynderové s paní hostinskou, hostinská odchází od nevděčného Mertense**
35. **výlet dvojčat s bratry do přírody, oba bratři vyjevují dívkám důvod jejich nepřátelství, vyznání lásky „po bratrsku“** (zčásti P50+52), **smíření bratrů při kuličkách**
36. **Dynderová se vrací s hostinskou**, přistihne manžela při porušování diety, **domlouvá hostinskému**
37. **hostinská se vrací k manželovi, ten jí odpouští**
38. **hostinská přebírá starost o hostinec** (zčásti P54)
39. **Tomáš s Věrou a Spytihněv s Alenou plánují svatbu** (zčásti P57), tančí spolu, osamělí Gaston a Percy teskně láteří (zčásti P56)

První letmé srovnání obou soupisů vyjeví několik zjištění. Že mnohé události, jež obsahuje film, nemají svůj ekvivalent v románu (a naopak), není překvapující – podrobnému popsání těchto proměn a jejich interpretaci ostatně budeme věnovat celou následující část této podkapitoly. Kromě toho je ale také patrné, že se na některých místech ve filmu proměnila chronologie těch událostí, které do něj z románu přešly – v adaptaci se objevují, avšak jsou do ní začleněny v jiném pořadí, než v jakém se vyskytují v předloze. Jsou to obvykle drobné změny, které proběhly v přímé návaznosti na větší proměny událostí, aby nebyla narušena logika vyprávění. Kromě řady drobných posunů byl však učiněn i jeden velmi výrazný – předsunutí prvního setkání Aleny a Věry s Tomášem a Spytihněvem před jejich seznámení s Gastonem a Percym.[161] K této proměně se vrátíme v podkapitole věnované postavám.

Při porovnání obou seznamů je také zřetelné, že některé ekvivalentní události, jež jsme v románovém seznamu nechali nezvýrazněné, jsme v tom filmovém označili tučně. Nejde o chybu, nýbrž o záměr – jak si v průběhu analýzy ukážeme, vlivem některých kroků, jež adaptátoři učinili, je rozložení jádrových událostí ve filmu odlišné od románového.

4.2.2 Proměny vázané na vyškrtnutí smrti hostinského

Rozdíly v adaptaci oproti předloze týkající se jader jsou těmi nejvýznamnějšími, neboť jak podotýká Chatman, jádra jsou „strukturní uzlové body či vazy, rozcestí, na nichž se určuje, kterým ze dvou (či více) směrů se budou události ubírat“[162] a především „[j]ádra nelze vynechat, aniž dojde k rozbití narativní logiky“[163]. Znamená to tedy, že bude-li změněno, vynecháno či naopak přidáno některé z narativních jader, promění se tím celý příběh.

Nejzřetelnější takovou proměnu představuje vypuštění smrti hostinského. Adaptátoři se rozhodli, že pan Tatrmuž ve filmu nezemře, důsledkem čehož však museli nutně vynechat nebo upravit další jádrové události, jež měly být na tuto navázány, aby děj nepozbyl logiky.

Proměnit se musel nejprve důvod, kvůli kterému Tomáš a Spytihněv převezmou starost o hostinec. Ti ve filmu na rozdíl od románu nemohli podnik po strýčkovi zdědit, avšak jednoduše vypustit i veškeré peripetie spojené s jejich neumělou starostí o hostinec by znamenalo učinit natolik výrazný zásah do osnovy, že by buď prakticky ztratilo smysl, aby

[161] V seznamech není seznámení Aleny a Věry s Tomášem a Spytihněvem v románu a ve filmu navzájem propojeno pomocí odkazu, jelikož má výrazně odlišnou podobu – v románu Tomáš a Spytihněv poprvé uvidí Alenu a Věru po příjezdu do hotelu v okně, kdežto ve filmu se s nimi poprvé setkají při opravě svého porouchaného auta.
[162] CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu.* Brno: Host, 2008, s. 54.
[163] Tamtéž.

příběh po útěku hostinské dále pokračoval, nebo by se musel vydat naprosto odlišnou cestou, jež by s původním příběhem již měla společného jen velmi málo. V souladu s Lindou Hutcheonovou pochopitelně nezpochybňujeme, že i k takovému kroku se adaptátoři mohli rozhodnout, jejich záměrem však evidentně bylo tyto návazné události zachovat, jinak by je neadaptovali. Hostinskému proto bylo adaptátory uloženo začít truchlit o samotě ve svém pokoji a o hostinec ztratit zájem. Tento krok s sebou přitom opět nesl drobný posun oproti románovému příběhu, v němž hostinský sice teskní a přichází o chuť do života, avšak o podnik se, dokud je práce fyzicky schopen, starat nepřestane. Mění se tak i charakteristika této postavy, o čemž podrobně pojednáme v podkapitole 4.3.

V závislosti na tom, že hostinského nepotká smrt, se musel proměnit také závěr. Návrat hostinské zachraňuje hostinec před krachem a znovu přináší do Džber ztracenou pohodu – to platí pro román i pro film. Zatímco však v románové předloze se hostinská provdá za Mertense a navrací se i s ním, ve filmu by takovýto způsob jejího návratu vytvořil konfliktní situaci a rovnováha by nemohla být znovu nastolena. Měla-li se tedy hostinská i ve filmu vrátit do Džber, bylo nutné, aby Mertense opustila a navrátila se nejen do hostince, ale i zpět ke svému muži. Důvodem pro rozchod hostinské s Mertensem se stala deziluze ze společného života, jenž ztratil „pozlátko“, které hostinskou na herci nejprve přitahovalo,[164] změna Mertensova chování a v neposlední řadě návštěva paní Dynderové, díky níž se hostinská dozví, jaká je nyní ve Džberech situace. I tyto proměny s sebou nesou změnu týkající se postav – mění se jejich charakteristiky i funkce, což rovněž podrobněji popíšeme v podkapitole věnované postavám.

Přímo provázaná s rozhodnutím neadaptovat úmrtí hostinského je pochopitelně i přítomnost takových událostí, jako je Spytihněvova cesta s obědem za strýčkem do podkroví, rada Dynderových o tom, jak nešťastnému příteli pomoci, návštěva rady Dyndery u hostinského v podkroví, cesta paní Dynderové do Zadního Nedvězíčka a její přemlouvání jak hostinské, aby se vrátila do Džber, tak Tatrmuže, aby své ženě útěk nezazlíval, a nakonec také hostinského odpuštění manželce. Veškeré tyto události by se v případě, že by hostinský i ve filmu zemřel, buď vůbec neodehrály, nebo odehrály v odlišné podobě. To, že byly do filmového příběhu oproti románovému doplněny, lze tedy vysvětlit buď plně, nebo v případě

[164] Výstižná je v tomto ohledu věta Dynderové: „No jo, na začátku je to samý marinovaný úhoř…“ Ta se přitom v mírně odlišné podobě objevuje i v předloze, avšak ve zcela jiném kontextu – pronese ji hostinský Tatrmuž, když čte dopis, jenž mu manželka zanechala, a ta mu v něm líčí, jak se o ni Mertens stará. (Viz: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu.* Praha: Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 107.)

cesty paní Dynderové za hostinskou alespoň částečně (vysvětlíme později) právě nepřítomností oné smutné jádrové události. Důvod, proč adaptátoři ve filmu Tatrmužovu smrt vynechali, je tedy i důvodem (nebo jedním z důvodů), proč byl filmový narativ obohacen o tyto události.

Proč ale adaptátoři smrt hostinského do filmu nepřenesli? Vysvětlení nabízí sám jeden z nich, Vlastimil Rada: „ […] opuštěný hostinský nesměl zemřít, neboť by tím hostinská i celý film ztratily sympatie obecenstva“[165]. Rovněž Oto Horák v článku *Osmero pokusů o Karla Poláčka* tvrdí, že tento zásah byl učiněn „proto, aby diváky nerušila smrt jednoho z hlavních hrdinů“[166]. Roli tedy sehrál mimotextový faktor, jenž bere v úvahu Linda Hutcheonová: „Jestliže obecenstvo reaguje na odlišná média odlišným způsobem, […] starostí adaptátorů bude vždy možná reakce cílového obecenstva na příběh.“[167] V této své větě Hutcheonová poskytuje zároveň zčásti i odpověď na ještě nevyslovenou, ale nabízející se otázku: jak je možné, že totožná událost může být jinak vnímána čtenářem románu a jinak divákem filmu. Zatímco román – dle termínů Hutchonové – „vypráví“, film „předvádí“,[168] čili události, jež se při čtení románu mohou odehrávat jen ve čtenářově představivosti, film zobrazuje. Lze se domnívat, že i v případě, že by smrt hostinského byla ve filmu zobrazena pouze symbolicky (například záběrem na zhasnuvší svíčku), působila by na diváky drsněji, než jak ji vnímali čtenáři románu.

Nabízí se ještě jedno vysvětlení, proč adaptátoři k této změně přikročili – nikoli protichůdné, nýbrž doplňující. Vezmeme-li v úvahu předpoklady, k nimž jsme došli ve 3. kapitole, Radova předmluva i literární scénář (v němž už je tato proměna příběhu zohledněna) nám potvrzují, že tuto úpravu provedli tvůrci filmu už ve válečných dobách. Zatímco u Karla Poláčka lze smrt jedné z postav považovat za průnik melancholie a tísnivé bezmoci do jinak humoristického románu, je možné, že adaptátoři se naopak snažili o větší idyličnost a komický účinek filmu v období, jež příliš mnoho příležitostí ke smíchu nenabízelo. To je v souladu s tvůrčími tendencemi v dobovém kontextu, jimiž jsme se rovněž zabývali ve 3. kapitole. Na druhou stranu lze toto tvrzení snadno zproblematizovat, jelikož

---

[165] RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 7.
[166] HORÁK, Oto. Osmero pokusů o Karla Poláčka. *Cinepur* [online]. 20. 12. 2010 [cit. 21. 3. 2020]. Dostupné z: http://cinepur.cz/blog.php?article=163.
[167] HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 124. (Pozn.: Citace přeložena ze slovenštiny.)
[168] Tamtéž, s. 54.

vzhledem k tomu, že téměř dvěma třetinami filmu neustále prostupuje hostinského truchlení, o příliš velkou redukci melancholie se nejedná; navíc Tatrmužova smrt byla sice v románu hlavním zdrojem melancholie, avšak ne jediným – o tom se podrobněji rozepíšeme v podkapitole 4.5.

4.2.3 Tendence k větší kompaktnosti a propojenosti motivů

Již jsme zmínili, že některé románové události, jež byly v románu satelity, se ve filmu mění v jádra. Ačkoliv stále platí, že jde do značné míry o záležitost interpretace, přinejmenším v jednom případě se tak děje prokazatelně. Týká se to návštěvy svatebčanů. Ta je v románu víceméně okrajovou událostí – funguje v něm především jako humorná epizodka a ve svém závěru jako jedna ze situací, jež ukazují Tomáše a Spytihněva v očích Aleny a Věry v nepříliš lichotivém světle. Chatmanovou terminologií jde tedy o typický satelit. Ve filmu však tato událost zastává důležitější pozici, svatebčané s sebou totiž oproti románu nově přinášejí informaci, kde nyní přebývá Benno Metrens, a tím pádem i paní hostinská, po jejímž návratu všichni touží. Nejprve nepotkat a následně nechytit svatebčany by ve filmu znamenalo přijít o možnost přivést zběhlou hostinskou zpět. Na úrovni příběhu to znamená mimo jiné také proměnu reakce Aleny a Věry na tuto událost – nejde již o trapný moment, kvůli němuž by se Tomáš a Spytihněv museli před nimi stydět, děvčata Tomáše za dopadení svatebčanů naopak chválí. Na úrovni uvažování o příběhu za pomoci Chatmanových termínů to pak znamená, že se z původně satelitní události stala jádrová; její vynechání by nově narušilo logiku děje.

Tato proměna (a s ní i většina podobných) je součástí obecnější tendence prostupující celým filmem – tendence k větší kompaktnosti a výraznějšímu propojení motivů. Jak jsme popsali v závěru kapitoly 2.2.1, děj románu tíhne k epizodičnosti, což ho přibližuje k Poláčkovu následujícímu dílu *Bylo nás pět*. Tuto vlastnost jsme původně označili za dodávající románu zčásti filmový charakter, jelikož si lze představit, že se tak román dělí na pomyslné scény. Ve filmové adaptaci je však tato vlastnost paradoxně potlačena.

Při srovnání obou narativů zjistíme, že výrazné množství rozdílů mezi nimi je zřejmě právě výsledkem této tendence a ke změnám došlo proto, aby na sebe události lépe navazovaly a byly výrazněji propojené. V souvislosti se snahou o větší propojenost motivů byly například posíleny motivy spojené s Tatrmužovým rybařením. Zatímco v románu je mu výrazněji věnována pouze jedna kapitola (v níž chytá ryby společně s radou Dynderou) a jinak už je zmiňováno jen ojediněle, ve filmu dostává prostor o poznání větší. To, že Tatrmuži zabere ryba, je ve filmu důvodem, proč ustane v pronásledování své nevěrné ženy

a navrátí se do hostince, paradoxně tak ale učiní proto, aby se s úlovkem nedůvěřivé manželce pochlubil. Motiv rybaření se navrací ve chvíli, kdy se Tatrmuž s navrátivší se manželkou usmíří – tehdy v klidu a spokojeně odejde znovu na ryby (čas filmu 1:31:30). Původně víceméně epizodický motiv tak získal významnější stmelující funkci. Podobným způsobem je ve filmu oproti románu posílena úloha manželů Dynderových, kteří v románu především dotvářejí kolorit hostince, ve filmu však sehrají významnou roli v souvislosti s jeho opětovným uvedením do pořádku. Tato proměna bude podrobněji popsána v podkapitole 4.3 věnované postavám.

Mnohem častěji však vlivem této tendence docházelo k redukcím. U některých epizodních událostí románu se adaptátoři rozhodli nevytvářet výraznější pojítko s ostatními, nýbrž je rovnou vypustit. K takovým událostem patří divadelní představení Vějíř lady Windermerové nebo sjezd abiturientů. Chatmanovou terminologií šlo o satelity v tom nejvlastnějším slova smyslu, nikterak se nepodílející na dalším dějovém vývoji, v rámci snahy o nerozdrobenost tak z adaptace zmizely. Odlišně bylo naloženo s volbou královny krásy, jež v románu vlivem toho, že během ní dojde k důležité interakci mezi formujícími se milostnými páry, měla funkci jádra, ve filmu by však mohla působit jako částečná duplikace s jinou podobnou akcí – taneční zábavou. Událost samotná tedy zůstala sice nezadaptována, avšak ty její prvky, jež byly klíčové pro vývoj děje, do filmu z románu přešly a staly se součástí taneční zábavy. Nesmělost a zdrženlivost bratrů inženýrů, kvůli níž děvčata nakonec oslovili jako první Gaston a Percy, tak můžeme ve filmu pozorovat při taneční zábavě a volbu královny krásy v něm nenajdeme.[169] K větší soudržnosti příběhu v adaptaci přispěla i redukce časového úseku, během nějž se odehraje – z původních dvou lázeňských sezón do jedné. V souvislosti s tím zůstaly pouze v románové podobě události, jež se týkaly přelomu mezi sezónami a přechodu z jedné do druhé – loučení a následně opětovný příjezd Dynderových i průběh zimy.

Nezodpovězenou otázkou však prozatím opět zůstává, z jakého důvodu se adaptátoři snažili o menší epizodičnost a větší provázanost dějových prvků. Nápovědu nabízí opět Vlastimil Rada: „V našem případě měl se film vlastně začínat v okamžiku, kdy hostinská

[169] Přesto se v něm však na ni zřejmě nachází drobný odkaz. Jak uvádíme v dějovém popisu v podkapitole 2.2.1, vítězky této volby v románu nebyly ve skutečnosti žádnými ideály krásy. Během taneční zábavy ve filmu hraje živá hudba a přítomný pěvec zpívá o „krásné signorině“, přičemž se významně podívá k jednomu ze stolů. Tam však sedí žena, jež viditelně přílišnou krásou neoplývá (čas 0:20:15–0:20:24). Její podoba dokonce odpovídá románovému popisu vítězky soutěže: „[…] hřmotná, dosti objemná paní s přívětivým a mateřským výrazem tváře“. Viz: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 96.

prchá s hercem; tak prý velely zákony stavby filmového děje. Ale nezačínal, neboť bylo jaksi škoda všeho pestrého hemžení na začátku románu.“[170] Ačkoli členění do epizod, jež si lze představit jako scény, můžeme v románu považovat za prvek asociující filmovost, je spornější tvrdit totéž, stojí-li v narativu ta která epizoda víceméně samostatně, bez výraznějšího propojení s ostatními – mezi takové patří například zmíněné divadelní představení nebo sjezd abiturientů. Epizodický způsob vyprávění, bez důrazu na dějovou soudržnost, může sice volit i film, ovšem přihlédneme-li opět ke kontextu vzniku adaptace, zjistíme, že nic takového nebylo v české kinematografii té doby obvyklé. I snímek Martina Friče *Čapkovy povídky* (1947), jenž byl adaptací pěti povídek Karla Čapka vzniknuvší přibližně ve stejné době jako *Hostinec U kamenného stolu*, propojuje všechny povídky pomocí zastřešujícího narativu a vyhýbá se čistě epizodické struktuře, ačkoli by v tomto případě byla ještě mnohem očekávatelnější.[171] „Zákony stavby filmového děje“ tehdy, Radovými slovy, zkrátka „velely“ odlišným způsobem; pomineme-li nemnohé snímky experimentálního charakteru, o štěpení narativu se významněji začali pokoušet až představitelé „nové vlny“ 60. let.

4.2.4 Další redukce románových událostí

Již jsme zmínili, že ve filmovém příběhu oproti tomu románovému řada událostí schází. Absenci některých z nich jsme právě vysvětlili tendencí k celistvosti děje a provázanosti motivů, bylo by však chybou myslet si, že veškeré redukce příběhu měly právě tento důvod. Ve filmu nenajdeme románové přenice Dynderových kvůli radovu starému klobouku a na ně navázaný závěrečný vtip spočívající v tom, že nový klobouk radovi koupí hned několik postav, nevědouc přitom jedna o druhé. Redukcí prošly i rozmluvy paní Dynderové a jejího manžela o nápadnících jejich dcer. Vysvětlení, proč spolu Tomáš a Spytihněv nemluví, již není podáno nadvakrát, stejně tak se snížil počet střídání bratří v jejich rolích hoteliéra a vrchního a chybí také okamžik, kdy si Spytihněv chce vyzvednout u krejčího objednaný frak, avšak nemůže, jelikož už ho předběhl Tomáš. Ve filmu také není přímo zobrazena ani jedna tenisová hra – ačkoliv Alena a Věra na tenis s Gastonem a Percym vyrážejí a později mluví o tom, že se s nimi chystají opět hrát, scéna, v níž bychom mohli hru vidět, končí už v okamžiku, kdy se dvojčata se „světáky“ dají po setkání do řeči. Zřetelně redukovány nebo

[170] RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 7.
[171] To ovšem neznamená, že by se v té době žádný snímek s epizodickou strukturou neobjevil – nelze opomenout animovaný Trnkův *Špalíček* (1947). Rozhodně však nešlo o konvenční postup.

zcela vynechány byly také události, jež se odehrají v souvislosti s některými vedlejšími postavami (Lubomír, Kebrle, vrchní Antonín), těm se však budeme věnovat až při srovnání postav.

Ani o jedné z událostí jmenovaných v minulém odstavci nelze říci, že by byly s ostatními nedostatečně provázány. Chatmanovou terminologií lze však přesto většinu z nich označit za satelity. Ty jsou postradatelné snadněji než jádra, nabízelo by se tedy jednoduché zdůvodnění, že k jejich redukci či vynechání došlo proto, aby filmový děj nebyl neúměrně dlouhý, a jako „slabší články" se tak staly na cestě od románu k filmu – mírně obrazně řečeno – nutnými oběťmi. Tím zároveň v praxi narážíme na jeden z limitů přístupu Briana McFarlana, jenž při svých úvahách o tom, které prvky románu jsou adaptovatelné do filmové podoby, nezohledňuje, že literární a filmové médium jsou odlišné i svou „kapacitou"; čtení románu je totiž obvyklé přerušovat, zatímco film divák vidí obvykle „najednou" (a v době, kdy byl adaptován *Hostinec U kamenného stolu*, neexistovala ani žádná technologie, jež by divákovi umožňovala sledování filmu podle své vůle přerušovat). Ačkoli je tedy jistě technicky možné přenést na plátno veškeré románové události a natočit film o délce mnoha hodin, pro diváka by byl takový snímek těžko snesitelný. Naproti tomu Linda Hutcheonová zdůrazňuje, že „adaptátor musí brát do úvahy odlišné způsoby zapojení obecenstva v rozdílných médiích"[172], přednesený argument je tedy v souladu s její teorií. Přesto bychom se však neměli spokojit pouze s tímto vysvětlením, jelikož před námi stále zčásti stojí otázka, proč byly „obětovány" právě tyto události a ne jiné; neplatí totiž, že by z Poláčkova románu do filmu nebyly přeneseny vůbec žádné satelity.

Vynechání některých z uvedených událostí mohlo mít další důvody související s odlišnými vlastnostmi filmového textu oproti románovému. Roli mohla hrát například výrazná mnohomluvnost, jež pro film není vhodná tolik jako pro román. I v případě událostí, jež adaptovány byly, jsou mnohdy ještě v technickém scénáři zachovány dlouhé monology či dialogy, ve výsledném filmu však nakonec byly zkráceny, lze tedy vysledovat tendenci k redukci dialogického obsahu. Mnohomluvnost mohla být důvodem, proč do filmu téměř nepřešly pasáže, v nichž spolu Dynderovi hovoří o láskách Aleny a Věry; z první z nich,

[172] HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 144. (Pozn.: Citace přeložena ze slovenštiny.)

týkající se Gastona a Percyho, se v něm objevují pouze dvě repliky,[173] druhá o Tomáši a Spytihněvovi se v něm nenachází vůbec. Snahou redukovat mnohomluvnost a vyprávět „filmovějším" způsobem je ostatně vysvětlitelná i změna způsobu, jímž dojde ke smíření obou bratří – zatímco v románu Alena vylíčením vlastního příběhu, podobnému tomu, s nímž ji seznámí Spytihněv, mladému muži ukáže absurditu jejich sporu, ve filmu si bratři spolu zahrají kuličky, což je vizuálně vděčnější. Tím ovšem dochází ke změně vyznění – zatímco v románu byl spor pro jeho dětinskost zapomenut, ve filmu byl po letech vyřešen.

Jindy je absence té které události ve filmové adaptaci vysvětlitelná snahou o menší míru repetitivnosti. Již výše, v souvislosti s volbou královny krásy, bylo naznačeno, že nadbytečné opakování podobné události by ve filmu mohlo působit nevhodně. Takto je zdůvodnitelné, proč se původně dvojí oddělená řeč o důvodu, kvůli němuž se spolu Tomáš a Spytihněv nebaví, spojila do jediné události, proč byl redukován počet výměn rolí mezi bratry a proč Spytihněv podruhé už neběží ke krejčímu.

V případě tenisových her však už nelze uvažovat jako o důvodu pro jejich vynechání o nevhodnosti pro filmové ztvárnění (téměř jakýkoliv sport je naopak vizuálně vděčnou záležitostí) ani o nadměrném opakování (jelikož jak bylo řečeno, ve filmu se neobjevila ani jediná). Zde se tedy opět nabízí obrátit se od vysvětlení vycházejících z povahy analyzovaných textů k interpretaci kontextuální: Jak jsme zmínili ve 2. kapitole, tenis byl prvkem, jenž do románu *Hostinec U kamenného stolu* přibyl po zásahu „krycího autora" Vlastimila Rady, přičemž jeho přidáním chtěl pomoci zamaskovat Poláčkovo autorství. Při nahlédnutí do scénářů zjistíme, že v nich původně jedna z her rozepsána byla, s adaptováním tohoto prvku se tedy nejprve počítalo.[174] Je možné, že tenis ve výsledném filmu podlehl redukci v souvislosti se snahou přiklonit se ve změněné společensko-politické situaci, v níž už nebylo nutné krýt skutečného autora předlohy, k vyznění, jež bude více „poláčkovské".

Nejasné však zůstává, jaký konkrétní důvod mělo vynechání pasáží týkajících Dynderova klobouku. Klobouk je běžnou filmovou rekvizitou (rada jej ostatně ve filmu skutečně nosí, avšak nijak se nepoukazuje na to, že by si měl koupit jiný), již se nabízí využít nejen pro čistě slovní, ale i případné vizuální vtipy, jež by humor s ním spojený mohly

[173] Dynderová: „No, to je tak vzdělaný muž, ten pan Gaston!" – Dyndera: „Je nejen vzdělaný, ale má také odstávající uši!" (čas 0:49:52–0:50:00)
[174] Viz: Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [literární scénář], sign. S-1047-LS, s. 26. Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [technický scénář], sign. S-1047-TS, s. 75–77.

podtrhnout. Ve filmu se ani nenachází žádná událost, jež by se vůči těmto vynechaným dala považovat za repetitivní. Žádné zvláštní vysvětlení pro vynechání tohoto prvku nenabízí ani dobový kontext; lze si těžko představit, čím by takovýto prvek mohl v jedné době tvůrcům vyhovovat a v jiné nikoli. Srovnání obou verzí scénáře nám poskytne informaci, že lamentování nad Dyderovým starým kloboukem a závěrečné pořízení řady nových se z příběhu ztratilo na pomezí literárního a technického scénáře – v technickém scénáři se už nenachází, v literárním však ještě ano, nemůžeme tedy přijmout ani domněnku, že by prvek adaptátory z nějakého důvodu nezaujal. V tomto případě je tak skutečně zřejmě jediným, nejsnáze se nabízejícím vysvětlením náhodná redukce za účelem zkrácení filmového příběhu oproti románovému.

4.2.5 Jiné změny

Dosud jsme uvažovali o těch druzích proměn událostí – zásahy do jádrových událostí v souvislosti s vynecháním smrti hostinského, úpravy spojené se snahou o větší kompaktnost příběhu i propojenost motivů a redukce událostí, jež proběhly primárně z důvodu učinit filmový děj méně obsáhlým, sekundárně však většinou nejen čistě proto. Z významných odlišností filmového příběhu oproti románovému, které nebudeme vysvětlovat až v následující podkapitole ve spojení s postavami, zbývá už jen jediná, nezařaditelná ani do jedné z dosud utvořených skupin. Jde o proměnu způsobu, pomocí nějž Tomáš a Spytihněv přivedou původně prosperující a hosty oblíbený hostinec málem ke krachu. V románu se hostinec přestane těšit přízni návštěvníků kvůli zmatenému vedení zapříčiněnému tím, že každý z bratrů má zcela jinou představu o tom, jak by hostinec měl fungovat (Spytihněv se pustí do rozsáhlé rekonstrukce, zatímco Tomáš chce zachovat tradiční ráz podniku). Ve filmu však mezi bratry v tomto ohledu spory neexistují nebo alespoň nejsou patrné. Nešikovnost bratrů při starosti o hostinec se v něm na rozdíl od románu neprojevuje na pozici hoteliéra, nýbrž na pozici vrchního číšníka. Ani jeden z bratrů nezvládá hosty náležitě obsluhovat – nechávají je čekat, vylévají a vysypávají či pletou objednaná jídla a rozbíjejí talíře. Tento prvek je čistě filmovým a v románu základ nemá.

Na otázku, co mohlo adaptátory k takovéto změně vést, se opět nabízí vícero odpovědí. Mohli bychom se znovu přiklonit k vysvětlení pomocí odlišné míry vizuální atraktivity – zatímco zobrazení neshod ve vedení by mohlo mít tendenci opět sklouzávat především k mnohomluvnosti, číšnická nešikovnost naproti tomu nabízí i bohaté příležitosti k využití vizuálního humoru. Neobratná manipulace s jídlem patří mezi tradiční filmové gagy

užívané už od raných počátků kinematografie a své nezastupitelné místo má v řadě němých grotesek. Na druhou stranu i hluk a otřesy způsobené řemeslníky, jež do hotelu povolal Spytihněv, jsou prvky s filmově komickým potenciálem, pokud by tvůrci zobrazili zmatek v hostinci a roztrpčené reakce hotelových hostů.[175] Toto vysvětlení se tedy dá snadno zpochybnit.

Jiné, méně přímočaré, avšak slibnější objasnění tohoto tvůrčího kroku dostaneme, nahlédneme-li opět na kontext. Míněná proměna se nachází již v literárním scénáři, díky čemuž můžeme tušit, že zřejmě patřila k těm, se kterými se počítalo už od počátku nebo alespoň téměř od počátku adaptování. V podkapitole 3.2 jsme v souvislosti s rozborem české filmové tvorby za protektorátu uvedli, že dobová situace si vyžadovala mimo jiné také snahy o apolitičnost a že se na filmu mohla projevit snaha tvůrců vyvarovat se za každou cenu narážek, jež by se daly pochopit jako protiokupantské. Domníváme se, že nesrovnalosti ve vedení hostince spojené s vydáváním nesmyslných nařízení a prováděním zmatených změn mohly být adaptátory vnímány jako potenciálně nebezpečný prvek, pochopitelný jako narážka na nekompetentnost soudobé nadvlády nacistů. Důvodem, proč došlo v tomto ohledu ke změně, mohla tedy být i obava z cenzurního, případně tvrdšího postihu.

Nepočítáme-li proměny spojené spíše s postavami než s příběhem, jimiž se plánujeme zabývat odděleně, postihli jsme tímto rozborem všechny důležité odlišnosti mezi filmovými a románovými událostmi, jež jsou zřetelné na základě provedených dějových shrnutí a z nich vyvozených soupisů událostí. Je však nutné podotknout, že tímto se stále pohybujeme pouze na jakési „makroúrovni“; co je zvolenou metodou takřka nezachytitelné, jsou odlišnosti v tom, jak konkrétně byla ta která událost ztvárněna. Téměř každý z bodů obou seznamů by se totiž dal štěpit ještě na další desítky drobnějších, jež by popisovaly jako samostatnou událost každou repliku i každý pohyb postav. Takto detailní komparaci je pochopitelně nemožné provést, aniž by nabyla zcela neúměrných rozměrů a aniž by ztratila na přehlednosti a výpovědní hodnotě, proto se o to nebudeme ani pokoušet. Některé z rozdílů mezi románovým a filmovým *Hostincem*, jež jsou mimo „síto“ metody zvolené ke srovnání událostí, ovšem jež jsou dobře patrné a jsou podstatné pro vystižení odlišnosti mezi

[175] O komice se dále rozepíšeme v příslušné podkapitole.

románovým a filmovým vyzněním, ovšem ještě pojednáme v následujících podkapitolách, v souvislosti s rozborem postav a komiky.

4.3 Postavy

Uvažování o událostech a postavách nelze zcela oddělovat, jelikož postavy jsou téměř vždy původci událostí a události pomáhají charakterizovat postavy. S událostmi jsou spjaté také funkce postav – důvody, proč se v narativu objevují, a způsoby, jimiž ovlivňují děj a spoluutvářejí vyznění díla. Proto jsme také v předchozí podkapitole mnohokrát odkázali na tuto podkapitolu, v níž některé z proměn událostí, jejichž analýzu jsme prozatím neprovedli v úplnosti, dokončíme.

U postav budeme sledovat buď proměny jejich vnitřní charakteristiky, nebo (jak jsme avizovali) v souladu s doporučením Briana McFarlana jejich funkcí[176]. Nejprve se však ještě krátce samostatně zamyslíme nad jejich vnější charakteristikou. Poláčkův vypravěč ji v románu *Hostinec U kamenného stolu* téměř neprovádí; často se omezuje na jeden výrazný znak té které postavy, pomocí nějž ji pak mnohdy označuje (radu Dynderu jako pána s modrými brýlemi, jeho manželku jako dámu se skřipcem a stuhou), někdy i v rámci „metonymicko-synekdochického“ (termín Aleny Hájkové, viz podkapitolu 2.1) vtipu („ta zrzavost“ jako označení pro Alenu a Věru, podle jejich zrzavých vlasů). Bylo by ovšem banální a zbytečné se do detailu zaobírat tím, že filmový *Hostinec* vykresluje vnější charakteristiku postav podrobněji, činí tak totiž ze samé své povahy a bylo by tomu tak stejně, i kdyby byly postavy v románu co nejpečlivěji popsány; psanému textu se totiž nikdy nemůže podařit dosáhnout fotografické reprodukce reality. Film rovněž nemá možnost přitáhnout divákovu pozornost po vzoru románového vypravěče k jedinému prvku vnější charakteristiky postavy; i když tedy paní Dynderová skutečně nosí ve filmu skřipec a stuhu, nelze zaručit, že divák nebude místo toho přitahován například jejím kloboukem. To jsou ovšem důsledky rozdílnosti médií, nikoli práce adaptátorů, což potvrzuje jak Brian McFarlane[177], tak Seymour Chatman[178].

---

[176] McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996, s. 23.

[177] „To, co obdržujeme jako informaci z mizanscény, může méně podléhat filmařově kontrole (kvůli silně prostorové orientaci filmu a kvůli bombardování několika druhy nároků na naši pozornost současně), než to, co

4.3.1 Alena a Věra, Tomáš a Spytihněv

Srovnáme-li románovou a filmovou verzi Aleny a Věry, nezaregistrujeme žádné příliš zásadní rozdíly. I přes proměny některých událostí, jež jsou s nimi spjaty, mají tyto dvě postavy totožnou vnitřní charakteristiku i funkci v románu i ve filmu. Pokud jde o Tomáše a Spytihněva, je situace o něco složitější. Počet s nimi spojených událostí se ve filmu oproti románu mírně navýšil – nahradili například Lubomíra v jeho roli pronásledovatele Aleny a Věry při cestě na tenis. I když se však nezvýšil nijak velkou měrou, je jejich úloha ve filmu oproti té románové výraznější. Děje se tak ze dvou důvodů – jednak je to způsobeno tím, že mnohé románové události, jež jsou spojeny s některými jinými postavami (především již zmíněným Lubomírem, ale třeba také Gastonem a Percym), se naopak ve filmu vůbec nenacházejí, prostor, jejž bratři inženýři dostanou, je tak z poměrného hlediska a tím i ve výsledku větší. Druhý důvod je ten, že seznámení děvčat s bratry proběhne ve filmu dříve než jejich seznámení se „světáky“. To je jednou z příčin, kvůli nimž se ve filmu oproti románu proměňuje úloha Gastona a Percyho – o tom podrobněji pojednáme v podkapitole 4.3.6.

4.3.2 Hostinský Tatrmuž

Charakter hostinského Tatrmuže je ve filmu oproti románu odlišný. Jak jsme uvedli již v předchozí podkapitole, je ve filmu v souvislosti s touto postavou posílen motiv rybaření, druhý, významnější rozdíl je v tom, že románový Tatrmuž oproti tomu filmovému neztrácí zájem o hostinec. Možné příčiny těchto odlišností jsme již výše popsali. Dosud jsme se však v úplnosti nevěnovali pozoruhodným proměnám, kterými prošlo hostinského pronásledování nevěrné ženy, což je událost, jež oba zmíněné rozdíly určitým způsobem propojuje: ve filmu Tatrmuže kromě únavy zastaví také beroucí ryba, zatímco v románu jej na cestu zpět pošle odpočinek ve švestkovém sadě, po němž se rozhodne, že dá vařit povidla – starost o hostinec tedy převáží touhu po pomstě manželce. V literárním i technickém scénáři byla ovšem honba za hostinskou rozepsána nejen zcela jinak než v románu, ale naprosto se odlišovala i od toho,

---

můžeme obdržovat z lineární prezentace slov na stránce.“ (McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996, s. 27–28. Pozn.: Citace přeložena z angličtiny.)

[178] „[L]iterární narativ má nad vizuálními detaily určitou moc, kterou film nikdy nezakusí. Je to moc neutrality. Román může jednoduše říci: ‚Šel se projít‘, a nechá nespecifikován vzhled ‚toho onoho‘, ráznost a rychlost jeho kroků, krajinu, kterou se procházel. Filmový výklad by musel přidat deskriptivní detaily: filmový ‚on‘ by byl určitelně vysoký a těžký a starý, oblečen do určitých šatů a tak dále: dokonce by byla vybrána kamerou a osvětlovači i denní doba.“ (CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 46.)

jaká byla nakonec její podoba ve filmu. Hostinského mělo od cesty vstříc nevěrné ženě odradit deštivé počasí, a měla se tak odehrát pouze v jeho představách – v nich se mu mělo podařit pár dohonit a hostinskou i Mertense zastřelit.[179] To celé navíc mělo být divadelně stylizováno; dle technického scénáře měl být hostinský divadelně nalíčený a příslušné scény odehrány v divadelních kulisách.[180] Nic z toho však nakonec nebylo realizováno; domníváme se přitom, že roli mohla mít vyjma snahy posílit motiv rybaření a ukázat hostinského v příznivějším světle (ne jako násilníka) také proměna dobové situace – zatímco ještě v období těsně poválečném český film tíhl k formálnímu experimentování (a popsaným způsobem stylizovaná scéna by takovým experimentem bezesporu byla), po převratu v únoru 1948 už nebylo něco takového žádoucí.

Nyní je však čas zaměřit se na důsledky uvedených proměn. Posílení motivu rybaření nemá ve vztahu k hostinskému jiný než ten, že se rybářská vášeň stává jednou z jeho hlavních vlastností, přičemž nejde ani o vlastnost novou. Naproti tomu odlišnost v Tatrmužově chování poté, co se dozví o útěku své ženy, značí také odlišnost postoje hostinského k podniku, jejž vede. Ačkoli i románový Tatrmuž se útěkem manželky trápí (a to dokonce tak, že to vede až k jeho smrti), na jeho podniku mu záleží natolik, že jeho vedení upřednostňuje před svým žalem. Naproti tomu filmový Tatrmuž se v tomto ohledu chová zcela opačně. Poté, co ho manželka opustí, je mu osud hostince zcela lhostejný – odmítá vydat pokyny personálu a na naléhavý dotaz synovců, co bude s hotelem, dokonce výslovně odpoví: „Mě už nic nezajímá. Dělejte si s ním, co chcete.“[181] Navíc je patrné, že ani v době manželčiny přítomnosti se o fungování podniku příliš nestará a že hlavní hybnou silnou je v něm spíše ona: Zatímco hostinská se neustále pohybuje v kuchyni, jejího manžela nevidíme nejen v době, kdy truchlí, ale vlastně během celého filmu se nikterak aktivně podílet na chodu hostince, dokonce ze své pozice ani nijak neúkoluje zaměstnance. Při rozhovoru s Dynderovou těsně před návratem manželky navíc přímo přiznává: „[…] jak se o mě starala! […] A o živnost! A všecko sama!“[182] Když se pak Božena konečně vrátí a hostinský se s ní usmíří, nezačne se starat o podnik, nýbrž vyrazí na ryby. To nás přivádí k myšlence, že Mertens může ve filmu

[179] Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [literární scénář], sign. S-1047-LS, s. 31. Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [technický scénář], sign. S-1047-TS, s. 99–101.
[180] Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [technický scénář], sign. S-1047-TS, s. 99–100.
[181] Čas filmu 0:36:50–0:36:54.
[182] Čas filmu 1:29:25–1:29:35.

hostinské imponovat kromě svého šarmu i tím, že začne pomáhat v kuchyni – tím, že se sám ochotně do hotelového chodu zapojí, je ještě pro ni ještě větším protipólem jejího manžela.

4.3.3 Hostinská Božena a Benno Mertens

Tím se již dostáváme k dalším dvěma významným postavám jak románového, tak filmového příběhu – hostinské Boženě Tatrmužové a divadelnímu herci Bennu Mertensovi. Uvedli jsme, že ve filmu je vlivem pasivity svého manžela hostinská hybnější silou hostince než v románu. Opačnou proměnou však proběhl její vztah vůči Mertensovi. V přepisu románového děje ve 2. kapitole jsme zmínili, že je znát, že hlavní slovo v páru má ona – svého nového manžela řídí a komanduje.[183] Naproti tomu ve filmu je zřetelně spíše Mertensovou služkou; zatímco on se zabývá uměním, ona je nucena starat se o existenční záležitosti a poníženě přijímat bídu, do níž ji partnerství s Mertensem přivedlo. Můžeme předpokládat, že tato odlišnost přímo souvisí s vyškrtnutím smrti hostinského a proměnou závěru příběhu; v případě, že by dominance ve vztahu hostinská–Mertens fungovala opačně, měla by hostinská méně důvodů vracet se ke svému manželovi a navíc by nebyla v očích diváka za svůj prohřešek „potrestána". V souvislosti s touto proměnou a vlastně s veškerými událostmi spojenými s návratem hostinské k manželovi lze konstatovat, že ve filmu je oproti románu kladen větší důraz na morální složku.

Skutečně výraznou charakterovou proměnou prošel Benno Mertens. Zatímco v románu paní Boženu poté, co spolu utvoří pár, neustále oslovuje „dušinko" či podobnými něžnými slovy a chová se k ní vlídně a úslužně, ve filmu ji v době příjezdu Dynderové nepoctívá už nejen láskou, ale dokonce ani nejzákladnějším respektem. Zle se na ni obořuje a svaluje na ni vinu za to, v jaké obtížné finanční situaci se ocitl, dá jí dokonce najevo, že mu na ní záleží méně než na jeho psu, a nepřímo ji od sebe odežene. Filmový Mertens se tak stává sebestředným sobcem zajímajícím se jen o umění (i vaření je pro něj de facto jen uměleckou inspirací) a jeho láska k hostinské pouze chvilkovým povyražením (že jde spíše o povrchní zalíbení než skutečný hluboký cit, napovídá i způsob, jakým hostinská vzbudí jeho

[183] To lze ilustrovat například ukázkou z dialogu, jež spolu hostinská a Mertens vedou po návratu do hostince: „Kde pořád vězíš, Mistře, trumbero jeden!" obořila se na něho paní Božena. „Nikdy tu nejseš, když je tě zapotřebí." – „Ale Bety, duše moje… vždyť jsem stále u tebe…" – „Nemluv a pomoz Hanzliánovi s těmi zavazadly. Uf, jsem celá zmořená…" (POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu.* Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 189.)

pozornost – zaujmou jej její dmoucí se ňadra[184]). Způsob, jakým je tento umělec-inteligent karikován, může při vytržení z kontextu vyvolávat dojem, že jde o úpravu provedenou vlivem proměny společensko-politické situace v roce 1948, to by však byl omyl, jelikož celá tato změna byla v plánu evidentně již od počátku (potvrzují to i obě verze scénáře). Protože bylo z hlediska dějové logiky nutné, aby se hostinská opět vrátila s pokáním k manželovi, musel se proměnit i Mertensův charakter.

4.3.4 Dynderovi

Pozoruhodné jsou odlišnosti mezi románovými a filmovými verzemi rady Dyndery a jeho manželky. Pozornost přitahuje už proměna křestního jména paní Dynderové, která se v románu jmenuje Klementýna, avšak ve filmu je to Cecílie. Jde zdánlivě o detail, ani takováto změna však nemohla proběhnout bezdůvodně, což o to silněji vyvolává otázku, proč se to stalo. Tato proměna se poprvé objevuje v technickém scénáři;[185] v literárním má Dydnerová ještě své původní křestní jméno,[186] což znamená, že změna pravděpodobně neproběhla dříve než roku 1948. V souvislosti s tím se nabízí obrátit se k dobovému kontextu: Nositelem mužské varianty původního jména paní Dynderové byl tehdejší generální tajemník ÚV KSČ, předseda vlády a později prezident Klement Gottwald, vůdčí osobnost únorových událostí. Je možné, že změnu tvůrci provedli – buď na základě vlastního uvážení, nebo možná i kvůli cenzurnímu nátlaku – proto, aby filmová komická postava nemohla být s touto komunistickou ikonou jakkoliv spojována.

Především ale – jak jsme již zmínili výše v souvislosti s událostmi – je oproti románu posílena úloha manželů Dynderových, ba co víc, proměňuje se funkce těchto postav. Románoví Dyderovi byli jen jedněmi ze svérázných „figurek“ vyplňujících prostředí hostince, ve filmu se však dostává mnohem výrazněji do popředí jejich přátelství s Tatrmužovými, jelikož jsou důležitými hybnými prvky pomáhajícími zachránit jejich hostinec, manželství i je samotné. Hned jak se hostinský zavře v pokoji nahoře, se na něj rada Dyndera snaží dobouchat. Když Dynderovi vidí, co se děje s hostincem a že Tatrmuž podkrovní místnost opustit skutečně nehodlá, svolají rodinnou poradu a rozhodnou se, že vypátrají uprchlou

[184] Čas filmu 0:06:39–0:06:43.
[185] Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [technický scénář], sign. S-1047-TS, s. 156.
[186] Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [literární scénář], sign. S-1047-LS, s. 48.

hostinskou. Jakmile na základě zprávy od svatebčanů zjistí, kde se pravděpodobně hostinská nachází, paní Dynderová se na ono místo vydá, aby ji přivedla zpět, což se jí skutečně povede; díky své výmluvnosti pak navíc oba manžele smíří. Ani Dyndera mezitím nezahálí – vyšplhá nahoru za Tatrmužem a než se Dynderová s hostinskou vrátí, dělá mu společnost.

Tyto proměny jsme již v minulé kapitole reflektovali jako důsledky snahy o větší kompaktnost a propojenost motivů. Lze pochopitelně namítnout, že jsou rovněž vázány na rozhodnutí neadaptovat smrt hostinského. Zčásti tomu tak skutečně je a v případě, že by hostinský zemřel i ve filmu, by především úloha rady Dyndery nemohla být posílena popsaným způsobem. Snaha přivést zpět paní hostinskou je však zároveň snahou znovu opatřit kompetentní vedení podniku – a navíc v románu se hostinská vrací rovněž, ovšem sama od sebe, bez toho, že by ji k tomu musel někdo přemlouvat, v tomto ohledu tedy popsané proměny souvislost s vyškrtnutím úmrtí hostinského nemají. Případné kontextuální vysvětlení je pro ně zřejmě rovněž nenalezitelné.

4.3.5 Lubomír a Kebrle

Zatímco úloha manželů Dynderových je ve filmu větší než v románu, naopak výraznou redukcí prošel prostor, jenž byl v předloze dán jejich synovi Lubomírovi a také jeho domácímu učiteli, panu Kebrlemu. Ačkoli se tyto postavy ve filmovém *Hostinci* vyskytují, nedostala se do něj prakticky žádná z událostí, v nichž měly nějak výrazněji figurovat. Ve filmu na rozdíl od románu Lubomír nevyleze na střechu a není za to pak Kebrlem potrestán hodinou matematiky navíc. Rovněž ho nevidíme zakládat detektivní klub, ba ani pronásledovat své sestry po cestě na tenis. V závěru příběhu se také Lubomír a pan Kebrle spolu znovu neobjevují jako trampové.

Pozoruhodné je, že k těmto proměnám nedošlo najednou. V literárním ani technickém scénáři sice Lubomír už nezakládá detektivní klub, nepronásleduje děvčata cestou na tenis ani se on a Kebrle nestanou trampy, avšak vylezení na střechu a následný trest v podobě hodiny matematiky jsou události, jež jsou v nich přítomny a rozpracovány. Podle obou verzí scénáře se navíc Lubomír měl podílet na pátrání po uprchlé hostinské – měl se účastnit rodinné porady, nabídnout se, že paní Boženu vystopuje, sledovat, co si o ní lidi vyprávějí, a následně se vydat až na nádraží, kde však měl být jeho záměr překažen strážníkem, domnívajícím se, že tam koná nějaké uličnictví. Je tedy znát, že podle původního záměru měla být funkce této postavy spíše proměněna než redukována a že by se jednalo o proměnu, která by byla v souladu s výše zmíněnou tendencí k větší kompaktnosti a propojenosti motivů. Nic z toho,

včetně nově přidaných scénářových událostí, se však nakonec do filmu nedostalo. Tím, že z příběhu zmizel nejprve opětovný příchod obou postav v trampských rolích a následně i Lubomírovo krátké střešní dobrodružství, byl přitom značně zredukován i prostor, jejž v románu dostal pan Kebrle. V případě této postavy šlo přitom již od počátku o čistou redukci bez náhrady.

Ve výsledném filmu má tedy Lubomír méně výraznou úlohu, než měl v románu i než měl mít podle obou verzí scénáře. Jediným místem, kde výrazněji zasáhne do děje, je okamžik, kdy jeho uličnictví odláká paní Dynderovou od stolu a její manžel tak zatím může ochutnat jídlo, které mu zakázala.[187] Účastní se rovněž honby za svatebčany, zde je však jeho role nepříliš výrazná; je pouze jedním z mnoha, kteří za nimi běží. Na rozdíl od románu se ve filmu jeho postava nevyvíjí, nemá vlastní dějovou linii, pouze dotváří kolorit prostředí. Ještě oslabenější je však úloha pana Kebrleho. Ačkoliv se ve filmu vyskytuje a můžeme ho spatřit už téměř na začátku, při příjezdu Dynderových do Džer, jeho jméno poprvé padne až ve scéně, v níž Alena a Věra odcházejí tancovat; tato scéna je přitom zároveň také jedinou, v níž vůbec promluví. Během celého filmu není ani vysvětleno, kdo ve vztahu k ostatním postavám je a proč přijel společně s Dynderovými. Oslabení je tedy natolik výrazné, že funkce této postavy se nejen proměňuje, ale de facto ztrácí.

Jak zmatený vývoj těchto změn v průběhu adaptování, tak to, že zapříčinily de facto ztrátu funkce jedné z postav, aniž by však z filmu zmizela postava samotná, nás může přivést k myšlence, že je tvůrci zcela nepromysleli a jejich důsledky byly spíše nezáměrné. Jelikož Lubomír ani Kebrle nepatří mezi hlavní postavy, adaptátoři se mnohé události s nimi spojené mohli (jak jsme naznačili v podkapitole o událostech) rozhodnout zkrátka „obětovat“ v rámci redukce příběhu a nemuseli považovat za nutné věnovat jim příliš pozornosti. Postup, jímž redukce proběhla, však může být podivný jen zdánlivě a naopak napovídat, že důvody k popsaným krokům mohly být i jiné.

Vzhledem k negativnímu postoji nacistického (a ostatně později i komunistického) režimu k trampskému hnutí mohl být závěrečný „přerod“ Lubomíra a Kebrleho v trampy do adaptace nezařazen z ideologických důvodů. Lze sice namítnout, že v době nacistické okupace vznikla také komedie *Příklady táhnou* (r. Miroslav Cikán), jež tramping beztrestně tematizovala, to však bylo roku 1939. Roku 1942, do nějž jsme zasadili pravděpodobný vznik

[187] Tuto proměnu můžeme považovat za důsledek snahy o větší propojenost motivů, jelikož v románu Dynderovou od stolu odláká telefonát.

první verze scénáře, již druhá světová válka a nacistická nadvláda ovlivňovaly chod české filmové produkce mnohem silněji. Nesmíme rovněž zapomínat, že – jak jsme vyvodili v podkapitole 3.2 – adaptátoři se z obavy před cenzurou mohli sami snažit o to, aby pravděpodobnost, že bude námět shledán závadným, snížili na minimum. Že za vyškrtnutím tohoto prvku mohly stát spíše vnější tlaky (ať už skutečné, nebo adaptátory předpokládané), než aby šlo o osobní tvůrčí záměr či nedůslednost, naznačuje i fakt, že Vlastimil Rada v rámci své tvorby trampskou tematiku v minulosti už zpracovával (v podkapitole 3.3.1 jsme připomněli jeho spoluautorství románu *Dobrodružství šesti trampů*), měl tedy zřejmě k trampské tematice blízko a můžeme předpokládat, že rozhodnutí ji neadaptovat nebylo výsledkem jeho svobodné vůle či dokonce neujasněnosti záměru.

I další, později proběhlé redukce událostí spojených s Lubomírem (a tím i s Kebrlem), je přitom možné vysvětlit na základě dobového kontextu. Odehrály se totiž až na cestě mezi technickým scénářem a výsledným filmem, tedy až po únorovém převratu roku 1948, a mezi událostmi, jež se do filmu nedostaly, byly dokonce i ty, jež adaptátoři za války nově připsali. Je možné, že po převzetí moci komunisty buď sami adaptátoři, nebo cenzura shledali celou postavu Lubomíra – jakožto milovníka dobrodružných příběhů z Divokého západu – nositelem západní kultury, a tedy ideologicky ne zcela vhodným prvkem, snažili se tedy o co největší upozadění této postavy. Tuto domněnku zdánlivě vyvrací přítomnost „světáků“ Gastona a Percyho, jejichž prostor – jak si ukážeme vzápětí – byl oproti románovému sice také zúžen, ovšem zdaleka ne tolik a navíc k tomuto zúžení došlo již v literárním scénáři. Ovšem zatímco Lubomíra lze i přes jeho uličnictví považovat za postavu kladnou, Gaston a Percy jsou coby povrchní bonviváni a sokové v lásce pro Tomáše a Spytihněva spíše postavami zápornými. Záporné proamericky a prozápadně orientované postavy se přitom v českých filmech z konce 40. a první poloviny 50. let v rámci dobové propagandy mnohdy objevovaly. To, že oni se ve filmu objevují, tak relevantnost předneseného předpokladu nezpochybňuje, ale spíše naopak potvrzuje. Domněnku, že na oslabení úlohy Lubomíra a pana Kebrleho ve filmu měl vliv dobový kontext, je tedy možné přijmout.

4.3.6 Gaston a Percy

Jak jsme již naznačili, úloha Gastona a Percyho je ve filmu rovněž slabší než v románu. Není samostatně zobrazeno, jak se vydávají na taneční zábavu (při příchodu dívek už sedí u baru), nevidíme, jak hrají tenis s Alenou a Věrou, schází jejich nevydařené rande s děvčaty, obřadné loučení na konci první sezóny, Percyho pokus o exekuci Tomáše a nakonec i jeho nalezení

náhradní lásky. Vyjma tenisu se žádná ze jmenovaných událostí nevyskytuje už ani v literárním scénáři, z příběhu tedy zmizely už v samém počátku adaptování. Absenci tenisové hry i loučení jsme vysvětlili již dříve, vypuštění Percyho snahy o provedení exekuce kvůli zadlužení hostince má lehce pochopitelný logický důvod – jednak se Tomáš a Spytihněv ve filmu na rozdíl od románu nestanou skutečnými majiteli hostince, jednak se za relativně krátkou dobu, po niž jej (na rozdíl od románu) vedou, ještě podnik nestihl zadlužit. Vynechání většiny ostatních jmenovaných událostí (vyjma závěrečné) se nabízí jednoduše interpretovat jako redukci zbytných satelitů. S tímto vysvětlením se však ani tentokrát nespokojíme.

Je nápadné, že ve filmu se oproti románu neobjevují právě ty události spjaté s Gastonem a Percym, jež jim coby postavám poskytují větší nezávislost na dějových linkách ostatních postav. Ve 2. kapitole jsme uvedli, že jejich příběh v románu je vázán na Alenin a Věřin, to však neplatí bezezbytku. Například právě cesta Gastona a Percyho na taneční zábavu není sice událostí, jejíž případné nevylíčení by jakkoliv ovlivnilo vývoj příběhu, ale posiluje samostatnost těchto postav. Podobně v tomto ohledu funguje i závěrečné seznámení Percyho s náhradní partnerkou. Nevydařené rande Gastona a Percyho s Alenou a Věrou, kdy na dívky nejprve marně čekají a následně zmoknou, má rovněž zčásti tento účinek – tato událost by se sice neodehrála nebýt děvčat, jde však o poměrně dlouhý dějový úsek, během nějž jsou Gaston a Percy bez společnosti dalších postav a musí si poradit pouze sami se sebou. Ve filmu se však role „světáků“ proměňuje – vyjma nepříliš dlouhého úseku, v němž před příchodem děvčat na taneční zábavu oba vidíme popíjet u baru, o samostatnost přicházejí a de facto pouze vytvářejí milostné protivníky Tomášovi a Spytihněvovi. Tuto proměnu podporuje i změna chronologie událostí, při níž je první setkání Aleny a Věry s Tomášem a Spytihněvem předsunuto před jejich seznámení s Gastonem a Percym. Vzhledem k tomu, v jakém souladu popsané redukce z tohoto hlediska jsou, se domníváme, že to není jejich sekundární důsledek, nýbrž prvotní příčina a že tento krok byl součástí záměru adaptátorů; mohlo jít o jeden z kroků, jež měly podpořit kompaktnost filmového děje.

Je třeba podotknout, že kromě funkce obou postav v příběhu ovlivňují popsané změny i vyznění díla jako celku. Jelikož Percy si nakonec nenajde partnerku a poslední záběr filmu nejen Gastona, ale i jej zachycuje u baru, jak v teskné náladě sleduje tančící Věru s Tomášem a Alenu se Spytihněvem, opět se tím posiluje s Poláčkovou předlohou spjatá melancholie, již adaptace částečně ztratila vyškrtnutím smrti hostinského. K této proměně se vrátíme v podkapitole 4.5.

4.3.7 Jiné postavy

V románu i ve filmu se objevují rovněž vedlejší postavy, jejichž úloha je jen okrajová, a také řada postav epizodních, jež do děje zasáhnou pouze na okamžik a později se už neobjeví. Mnohé z těch, které najdeme v románu, nebyly adaptovány do filmu a ve filmu pro změnu naopak najdeme mnohé takové postavy, jež nemají svůj románový ekvivalent. O většině těchto postav bychom nemohli přinést příliš mnoho konkrétnějších informací než právě tu, že v jednom z děl se vyskytují a ve druhém scházejí, přičemž výpovědní hodnota takového výčtu by byla přinejmenším diskutabilní. Proto jej nebudeme provádět a soustředíme se pouze na ty okrajové vedlejší a epizodní postavy, u nichž se nemusíme omezovat jen na takto triviální konstatování.

Ve filmu se oproti předloze částečně proměňuje příběh vrchního Antonína. Nápadným rozdílem je, že zatímco v románu se po návratu hostinské vrací i on, ve filmu se to nestane a jeho opuštění hostince je definitivní. Tuto změnu lze přičíst opět odlišné funkci postavy. V románu spoluutváří kolorit hostince, jelikož popis jeho chování je součástí řady popisů atmosféry v podniku a jejích proměn. Odejít se rozhodne až poté, co se Tomáš a Spytihněv stanou majiteli hostince, aby uvolnil místo Spytihněvovi coby novému vrchnímu. Ve filmu jej však poprvé vidíme až těsně před odchodem, ve chvíli, kdy se snaží získat pokyny od truchlícího hostinského. Když je od něj nedostane, urazí se a dává výpověď, jeho odchod se tedy stane nikoli jedním z důsledků toho, že se Tomáš a Spytihněv ujmou správy hostince, ale jednou z příčin. Zatímco v románu je tedy Antonínův návrat důležitý pro to, aby skutečně vše v hostinci získalo ztracenou rovnováhu, ve filmu tomu tak není a z této původně vedlejší postavy se stává epizodní.

Poměrně výraznou vedlejší postavou románu, která se však neobjevuje ve filmu, je redaktor časopisu Národovec, který dělá na tenise rozhovor s Alenou a Věrou o tom, jak se jim líbí ve Džberech, následně je přítomen volbě královny krásy a později je to také on, u koho si Spytihněv objednává reklamu pro nově rekonstruovaný hostinec. Absence této postavy ve filmu má pravděpodobně více důvodů: Nenajdeme ji v něm jednak proto, že se ve filmu vůbec nenacházejí nebo jsou redukovány události, do nichž měl redaktor zasahovat, jednak jde také o postavu výrazně spojenou s mluveným a psaným slovem – mohla tedy být filmaři vyhodnocena jako nepříliš vhodná pro adaptování. Nenachází se už ani v žádném ze scénářů.

Během celé analýzy prozatím reflektujeme, že *Hostinec* prošel při adaptaci přinejmenším po stránkách událostí a postav spíše redukcemi než obohaceními, ovšem neplatí

to zdaleka absolutně. Sice epizodními, ale rovněž výraznými postavami, jež naopak do filmu oproti románu přibyly, jsou rakvář Rozmajzl a jeho žena. Vstupují do děje, když paní Dynderová pátrá po hostinské – a nalezne ji společně s Mertensem v podnájmu právě u nich. Hlavní funkcí postav ve filmu je dokreslit bídu, v níž se uprchlá hostinská ocitla, přičemž Rozmajzlovo řemeslo může mít v tomto ohledu i symbolický význam – lze jej chápat jako metaforu cesty k jisté zkáze, na niž se Božena neuváženě vydala. Zároveň jsou tyto postavy i nositeli komických prvků, a to jak situačních (paní Dynderová najde při svém příchodu spát mistra v rakvi, a když se náhle probere, docela ji to poleká), tak jazykových (samotné jméno Rozmajzl působí komicky).

4.4 Komika

Již v závěrečné větě předchozí podkapitoly jsme se zčásti dotkli poslední kategorie, v níž budeme románový a filmový *Hostinec* srovnávat. Události a postavy jsou kategorie, na něž by zřejmě mělo význam se zaměřit v rámci komparativní analýzy jakékoliv literární předlohy a její filmové adaptace. Jak jsme ale již několikrát uvedli, Poláčkovo dílo je specifické způsobem, jakým pracuje s komikou – a pokud nechceme analýzu pojmout čistě mechanicky, bez respektu ke zvláštnostem textu, jímž se zabýváme, nesmíme tuto oblast přehlédnout. Srovnáme tedy i románové a filmové komické prvky. Věnovat se budeme komice jazykové a situační; pomineme charakterovou, jelikož postavám jsme již věnovali komplexnější rozbor.

4.4.1 Jazyková komika

Ve 2. kapitole jsme rovněž zmiňovali, že pro *Hostinec U kamenného stolu* a celkově pro dílo Karla Poláčka je typická především jazyková komika, vycházející z metonymických hříček a zesměšňování frázovitosti. Zaměříme se tedy nejprve na to, jakou měrou a případně jakými způsoby přešel z románu do filmu tento druh komiky. Naše hledisko bude přitom, v souladu s užívanou metodologií, odlišné než náhled Marie Mravcové, která neadaptování určitých prvků jazykové komiky automaticky považuje za ochuzující a nezohledňuje přitom, že adaptace není kopií.

O tom, že do filmu nebyla adaptována románová „metonymicko-synekdochická“ pojmenování postav, jsme se již rozepisovali v podkapitole 4.3, v souvislosti s vnější charakteristikou. Tato pojmenování představují totiž prvek jazykové komiky neodlučitelně spojený s vypravěčem. Kategorie vypravěče je zcela přirozená pro román, zda ji však lze

spojovat i s filmem, je přinejmenším diskutabilní. Linda Hutcheonová nemluví v souvislosti s filmem o vyprávění, nýbrž o předvádění.[188] Brian McFarlane uvažuje o různých typech románového vyprávění – vyprávění z hlediska první osoby, vševědoucnost i kombinace obou – a přemýšlí o možnostech, jaké má v těchto ohledech film.[189] Termínům „filmový vypravěč" i „filmové vyprávění" se však vyhýbá a používá místo toho termín „vypovídání" (enunciation), které je dle něj prvkem roviny „adaptation proper", není tedy přenositelné z jednoho média do druhého.[190] Pouze Seymour Chatman se ve své práci *Dohodnuté termíny* pokouší vytvořit model filmového vypravěče, jenž v jeho pojetí zahrnuje prakticky veškeré složky, náležející filmové formě: z těch vizuálních osvětlení, barvu, kameru, mizanscénu i různé druhy střihu, ze zvukových pak hluk, hlas a hudbu na plátně i mimo plátno; ani tento výčet přitom dle něj není vyčerpávající.[191] V publikaci *Příběh a diskurs* se filmovým diskursem zabývá pouze okrajově a úvahy o filmovém vypravěči nepředkládá. Z toho plyne, že ať už existenci filmového vypravěče přijmeme, či ne, nejde o kategorii, jež by byla ekvivalentní vypravěči literárnímu. To, že jazykové hříčky, jež užívá románový vypravěč při označování postav, jsou ve filmové adaptaci nepřítomné, lze tedy zdůvodnit jednoduše tím, že film oproti románu nenabízí ekvivalentní prostor, v němž by byly uplatnitelné.

To však neznamená, že veškerá jazyková komika románového *Hostince* by byla ve filmu nevyužitelná. Mnohé výrazné prvky jazykové komiky adaptovaného románu jsou spjaty nejen s řečí vypravěče, ale také s řečí postav. Jak jsme na základě zjištění Aleny Hájkové uvedli v kapitole 2.2.2, Alena a Věra parodují různorodé formy bezduché frázovitosti, Gaston a Percy jsou nositeli frází z pokleslého čtiva a Tomáš se Spytihněvem si vypěstovali specifickou gramatiku. Svůj vlastní typický styl vyjadřování má však téměř každá postava. Promluvy postav jsou pochopitelně adaptovatelné – při tom nejdetailnějším rozčlenění narativního textu by bylo možné každou z nich považovat v chatmanovském smyslu za samostatnou událost, jsou tedy součástí McFarlanovy roviny „transfer".

Soustředíme-li se na prvky jazykové komiky spjaté s postavami, můžeme říci, že do velké míry do filmu přešly. Zesměšňování frází, jež provádějí Alena a Věra, bylo jednak adaptováno za pomoci využití románových replik, jednak filmoví tvůrci vytvořili v situacích,

[188] HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 54.
[189] McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996, s. 15–19.
[190] Tamtéž, s. 20.
[191] CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 132–133.

kdy to potřebovali, nové repliky v podobném stylu („Já neříkám tak ani tak, ale na moje slova dojde!“[192]). Ekvivalentní románovému je rovněž vyjadřování Gastona a Percyho. Zkažená gramatika bratří inženýrů byla adaptátory též bohatě využita; platí o ní totéž co o jazyku používaném Alenou a Věrou. Úlohu tohoto komického prvku dokonce adaptátoři místy ještě posílili a dodali jej občas i do těch filmových replik, jež vycházejí z románových promluv Tomáše a Spytihněva touto komickou složkou neobohacených. Například z původní Spytihněvovy reakce na Tomášovo zavolání „Vždyť já slyším […].“[193] se stalo „Vždyť se slyší!“[194]. V rámci již popsaných proměn filmových událostí oproti románovým došlo pochopitelně i k redukcím: dialogy doprovázející jednotlivé události jsou mnohdy zkráceny. Na druhou stranu však ne vždy platí, že by se ty dialogy, jež se měly odehrát u příležitosti nějaké neadaptované události, ve filmu nenacházely – nemálo takových románových promluv postav je ve filmu využito pro jinou událost.[195] Neproběhla žádná taková redukce, která by některou z postav její jazykové komiky zbavovala.

K podobným zjištěním dojdeme i v souvislosti s většinou ostatních filmových postav – a to navzdory tomu, že jejich repliky nejsou zdaleka vždy zcela shodné s těmi, jež jejich románovým ekvivalentům vložil do úst Poláček[196]. Rada Dyndera si – ač vlivem krácení dialogů v redukované formě – zachovává typické personifikace: zoufalé oslovování svých nemocných orgánů („Ach, ty můj žlučníku! Ach, vy moje ubohá játra!“[197]) i jídel, jež si nemůže dopřát („Budiž pozdravena husa s knedlíkem a se zelím! Vzpomínka z mládí, nikdy se nevrátí…“[198]). S Bennem Mertensem přechází do filmu i kontrast mezi vznešeným jazykem dramat a jeho užíváním v neadekvátních situacích, případně v kombinaci s kuchařskými recepty. Do filmu z románu přešla i oblíbená fráze podomka, že „ta věc má pozadí“ (ať už se mluví o čemkoliv). Část komiky spojená se způsobem vyjadřování mizí pouze u hostinské a Dynderové. Pro románovou hostinskou byla typická jednak mnohomluvnost, jednak nepříliš velká promyšlenost a uspořádanost vyjadřování, která

[192] Čas filmu 0:13:59–0:14:02.
[193] POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu.* Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 119.
[194] Čas filmu 0:40:47.
[195] To platí nejen o postavách, o nichž je řeč v tomto odstavci, ale všeobecně. Ačkoli se například ve filmu nenachází scéna, jež by sledovala Dynderovy po cestě autobusem, mnohé promluvy, jež v románu pronášejí při nástupu do něj a po cestě, v adaptaci zaznívají po jejich příjezdu.
[196] Scénářová podoba dialogů (jak v literárním, tak v technickém scénáři) vycházela do značné míry doslova z románové, ve výsledném filmu jsou však repliky mnohdy drobně pozměněny (několik slov vypuštěno či přidáno, jedno slovo nahrazeno jiným atp.).
[197] Čas filmu 0:03:07–0:03:12.
[198] Čas filmu 0:41:32–0:41:47.

vynikala především v jejích dopisech, připomínajících téměř proud vědomí. Ačkoliv dopis, který hostinská napsala manželi na rozloučenou před svým odchodem, se ve filmu ve zkrácené podobě objevuje, komičnost vyjadřování s ním spojenou adaptátoři nevyužili. Dynderová byla v románu charakteristická vyjadřováním poznamenaným vzdělaností. Část vtipů s ním spjatých přechází i do filmu, například když na Kebrleho tvrzení, že ženy jsou nepřítelkyně moudrosti, Dynderová odpoví: „Vyslovil jste odvážnou myšlenku, pane Kebrle! Nesouhlasím, ale chci s vámi diskutovat, hned jak složím prádlo.“[199] S proměnou funkce postavy popsanou v předchozí podkapitole však Dynderová nově získává spoustu replik, jež tuto komiku nevyužívají.

Navzdory počátečnímu zdání tedy není pravda, že by adaptátoři ve filmu jazykovou komiku využili výrazně méně než Poláček v románu. Ta, jež byla v románu spojena nikoli s vypravěčem, nýbrž s postavami, adaptována do značné míry byla a adaptátoři ji v duchu svých potřeb (ve spojení s událostmi, jež jsou ve filmu oproti románu navíc) mnohdy i obohatili.

4.4.2 Situační komika

Ačkoliv nejvíce je v románovém *Hostinci* zastoupena jazyková komika, bohatou měrou se v něm vyskytuje i ta situační. To jsme opět reflektovali již ve 2. kapitole, kde jsme též uvedli (neúplný) výčet románových komických situací a přednesli jsme domněnku, že jejich četnost mohla být jedním z důvodů, proč si filmaři Poláčkův román k adaptování vybrali. Nyní posoudíme, jak se liší situační komika ve filmovém *Hostinci* od té románové.

Nabízí se předpokládat, že prvky románové situační komiky se adaptátoři budou snažit přejímat ve větší míře než prvky komiky jazykové, jelikož situační komika má vizuální, a tedy i silněji filmový potenciál. Přesto mnohé výrazné komické situace, jež se objevují v románu, ve filmu nenajdeme – schází Lubomírova výprava na střechu, zmoknutí Gastona a Percyho po nepovedeném rande, volba královny krásy i zápletka s klobouky. Nepřítomnost všech těchto událostí ve filmu jsme ale již výše zdůvodňovali a možná vysvětlení, jež jsme na základě zjištěného přednesli, neměla nic společného s komickou povahou oněch událostí – není proč se domnívat, že by byla důvodem (či jedním z důvodů), proč se je adaptátoři rozhodli do filmu nezařadit, na druhou stranu pro ně evidentně nebyla ani dostatečně silným

[199] Čas filmu 0:16:47–0:16:52.

důvodem pro to, aby je při adaptování zachovali. Řada jiných románových komických situací do filmu ale naopak adaptována byla: Sledujeme v něm Mertensovo počínání v kuchyni a jeho vyhození divadelního ředitele, vzájemné peskování bratrů inženýrů při starosti o hostinec, výměnu bratří v domluvených rolích (ač na rozdíl od románu pouze jednu) i honbu za veselkou.

Film přitom nevyužívá pouze té situační komiky, již by přebral z románu. Zmiňovali jsme již doplnění četných komických situací spojených s nemotorností Tomáše i Spytihněva v roli vrchního. Jde o jednoduché groteskní gagy spočívající v pádech, rozbíjení věcí i rozlévání a rozsypávání jídel. Komický prvek tohoto typu je ve filmu využit i ve scéně, jež zobrazuje Tomáše chechtajícího se Spytihněvovi ve fraku – Tomáš si v záchvatu smíchu sedne na křeslo, které se s ním vzápětí převrhne. Nově se objevujícím komickým momentem je i (na konci podkapitoly 4.3 zmíněný) okamžik příchodu paní Dynderové k Rozmajzlovým, kde nalezne rakváře spícího v rakvi a nakrátko si jej splete s nebožtíkem. Je vhodné dodat, že ani jeden z těchto dvou prvků není přítomen v literárním nebo technickém scénáři, je tedy možné, že je do filmu přidal až režisér Josef Gruss. Tím by se nám potvrdila domněnka přednesená v podkapitole 3.3.3, že se Gruss snažil posílit komediální vyznění adaptované látky.

V adaptaci se navíc vyskytují také prvky situační komiky, jež více či méně využívají čistě filmové vyjadřovací prostředky. Když se Bennu Mertensovi zalíbí hostinská, rovnou i poznáváme, co se mu na ní zalíbí, objevuje se totiž detail jejích prsou rozložených na míse s ovocem, kterou přinesla. Filmovým způsobem je umocněno také následné společné vzdychání hostinské, kuchařky i služky nad Mertensovou přitažlivostí – vzdychají totiž popořadě, podle toho, jak je panoramuje kamera. Kromě práce s kamerou vytváří přinejmenším na jednom místě komický účinek i střih: Po záběru, v němž se Alena baví s Percym o poezii a ten jí přesvědčeně oznamuje, že v advokátní kanceláři se nikdy nerecitují básně, následuje střih na Benna Mertense deklamujícího divadelní text v kuchyni, což je prostor, jenž si lze jen stěží představit jako vhodnější pro přednášení uměleckých textů než advokátní kancelář.

Situační komika je tedy rovněž silně zastoupena. V jejím případě se však adaptátoři ještě silněji než u komiky jazykové chovali nezávisle na románu. Mnohé výrazné komické románové situace ve filmu nepoužili, naopak vymysleli řadu vlastních, nejednou i přímo využívajících specifika filmového média.

4.5 Syntéza poznatků

Na základě provedené analýzy nyní můžeme souhrnně interpretovat rozdíly mezi stavbou románu (o níž jsme se zmiňovali ve 2. kapitole) a stavbou filmu, zamyslet se nad tím, jakým způsobem se celkově mění vyznění filmu oproti vyznění románu, vyhodnotit možné tvůrčí záměry a posoudit míru vlivu kontextuálních i textuálních faktorů na rozdíly mezi románovým a filmovým *Hostincem*.

4.5.1 Struktura a vyznění

Ve 2. kapitole jsme uvedli, že v románu lze vysledovat hned několik vzájemně se proplétajících a členěných dějových linií – z nich jsme dvěma hlavními určili námluvy Aleny a Věry (na něž navazuje vedlejší linie Gastona a Percyho) a příběh samotného hostince (jenž je provázán s příběhy divadelní společnosti a Benna Mertense i vrchního Antonína), příběh Tomáše a Spytihněva jsme shledali prostupujícím oběma liniemi a mimo strukturu jsme postavili vedlejší linie spjaté s manželi Dynderovými, Lubomírem a Kebrlem. Zmínili jsme rovněž, že románu je do značné míry vlastní epizodická struktura.

Již před analýzou jsme naznačili, že stavba filmu je odlišná; teprve srovnání románových a filmových událostí a funkcí postav nám však plně odhalilo její novou podobu. Za hlavní linie můžeme opět považovat dvě, avšak odlišné než v románu. První z nich sice zůstává svázána s Alenou a Věrou, nově do ní však plnohodnotně vstupují Tomáš a Spytihněv a sledujeme v ní vývoj vztahu mezi oběma páry. Zatímco totiž v románu byla úloha Tomáše a Spytihněva ve vztahu k Aleně a Věře jen nepatrně silnější než role Gastona a Percyho, ve filmu je vlivem upozadění obou „světáků“ a jejich proměny v pouhé antagonisty bratrů inženýrů posílena. Ve druhé hlavní linii pak již nesledujeme příběh hostince, nýbrž zamilované a uprchlé hostinské Boženy, jemuž se osud podniku nově podřizuje. Děje se tak jednak vlivem změny charakteru hostinského Tatrmuže a jednak vlivem proměn úloh dalších postav, které v románu spoluutvářely kolorit hostince – z manželů Dynderových se nově stávají důležité postavy, jež zásadní měrou přispějí k návratu hostinské, příběh vrchního Antonína naproti tomu zůstává neuzavřený. Film na rozdíl od románu klade větší důraz na osudy postav než na proměny hostince či atmosféry v něm – ovšem pouze na osudy těch postav, jež jsou klíčové pro další vývoj filmového děje, ty ostatní naopak upozaďuje. Film rovněž nezachovává románovou napůl epizodickou strukturu – vše je naopak směřováno k co největší ucelenosti.

Zatímco však struktura filmu se oproti struktuře románu výrazně odlišuje, dějové linie se proměňují a výrazně rozdílné jsou mnohdy i funkce a charaktery postav, situace je zčásti jiná, pokud jde o komiku. I přes dílčí proměny byla z románu do filmu navzdory očekávání do značné míry adaptována komika jazyková, již adaptátoři přijali za vlastní a nejednou ji dokonce rozšířili. To však rozhodně neznamená, že by se snažili Poláčkovo dílo jen kopírovat, což dokazuje způsob, jakým pracovali se situační komikou. Řadu románových komických situací tvůrci neadaptovali – ovšem naopak přidali plno nových, vlastních.

Tím jsme už zčásti odpověděli i na otázku, jakým způsobem se vlivem provedených změn liší celkové vyznění filmového *Hostince* od toho románového. Zatímco v románu jsme v drobných epizodkách větší měrou sledovali příběh samotného hostince, ve filmu sledujeme ucelený příběh postav. Tu nejpodstatnější složku románového vyznění – melancholii – jsme však ještě důslednému srovnání s filmem nepodrobili, ačkoliv dílčí měrou jsme se o ní již výše v souvislosti s událostmi a postavami zmiňovali.

Ve 2. kapitole jsme román *Hostinec U kamenného stolu* charakterizovali jako humoristický, avšak poznamenaný melancholií, nejcitelněji spojenou se smrtí hostinského Tatrmuže a událostmi, jež na ni navazují. Tatrmužovo úmrtí bylo v adaptaci eliminováno, mohlo se z ní tak ztratit i teskné vzpomínání některých dalších postav na jeho památku. Část románové melancholie tedy z příběhu zmizela, přesto nelze říct, že by film vyznával výrazně optimističtěji. Jak jsme uvedli již v podkapitole 4.2.2, většinou filmu prostupuje Tatrmužovo truchlení spojené s tesknou hrou na harmonium, čímž je vyvolávána melancholická atmosféra. V případě osudu mladíků Gastona a Percyho je pak melancholie ve filmu oproti románu dokonce ještě posílena, jelikož ani Percy, jenž v románu nakonec lásku našel, ji ve filmu nezískal a v závěrečném záběru celého snímku zapíjí žal u baru společně s Gastonem. Ve filmu se rovněž nachází románové Dynderovo smutné lačnění po dobrém jídle spojené se vzpomínáním na mládí. V tomto ohledu je sice melancholie zčásti oslabena tím, že Dyndera nedobrovolnou dietu v době, kdy jeho manželka odjíždí do Zadního Nedvězíčka, po navštívení Tatrmuže výrazněji poruší, avšak nejde o příliš podstatnou změnu.

Nabízející se předpoklad, že neadaptováním klíčového zdroje románové melancholie do filmu bude výsledek vyznívat méně teskně, se tedy nepotvrdil. Vyškrtnutím smrti hostinského adaptátoři sice eliminovali prvek, jejž by diváci nemuseli přijmout, avšak neeliminovali melancholii.

Uvedli jsme také, že v souvislosti se zásahy Vlastimila Rady do románu, kterými se snažil skrýt Poláčkovo autorství, se nabízí sledovat, zda ve filmu alespoň některé z nich

nescházejí a zda se tedy tvůrci nesnažili o vyznění, jež bude více „poláčkovské“. Stopu této snahy jsme skutečně nalezli – ve filmu není přímo zobrazena žádná tenisová hra. Ačkoliv může být diskutabilní, zda jde skutečně o výsledek popsané snahy, jde o slibnou interpretační možnost. Je však obtížné a problematické posuzovat, zda je vlivem této změny vyznění díla skutečně více „poláčkovské“, jelikož jednak nejde o výraznou změnu, jednak neznáme původní podobu románu před zásahy Vlastimila Rady.

Jiný podnět k zamyšlení v souvislosti s odlišnostmi ve vyznění díla jako celku nabízí v článku *Osmero pokusů o Karla Poláčka* Oto Horák. Dle něj je ve filmu oproti románu vlivem návratu hostinské ke svému muži zdvojen motiv odpuštění a stává se z něj ústřední myšlenka celého filmu.[200] S tímto poznatkem lze zčásti souhlasit – popsaná úprava motiv odpuštění ve filmu skutečně posiluje. Na druhou stranu je však tento motiv oslaben tím, že se ve filmu oproti románu mění způsob, jakým se usmíří Tomáš a Spytihněv. Zatímco v románu spolu začnou mluvit poté, co si díky Aleně a Věře uvědomí, že jejich spor je malicherný a dětinský, ve filmu musí svůj kuličkový dluh jeden druhému srovnat – nekoná se tedy v pravém slova smyslu odpuštění, nýbrž jen náhrada staré křivdy. Spor bratrů nepomine díky tomu, že by jeden druhému odpustil, ale díky tomu, že už pro něj není důvod. Ve výsledku je tak motiv odpuštění ve filmu oproti románu posílen jen nepatrně a nelze mluvit o jeho zdvojení.

Návrat uprchlé hostinské k manželovi a proměny příběhu s ním spojené mají však ještě jiný účinek na vyznění díla, než je posílení motivu odpuštění. Jak jsme naznačili již v podkapitole, kde jsme pojednávali změnu vztahu mezi hostinskou a Mertensem, ve filmu je oproti románu posílen důraz na morální složku.

4.5.2 Záměry a ostatní vlivy

Na základě veškerých informací, jež jsme již získali, se nyní naposledy krátce zamyslíme nad záměry adaptátorů a jejich možnými vlivy, jež do adaptování vstoupily. Proč si *Hostinec* k adaptování vybrali a čí konkrétní vlivy a proč mu mohly vetknout právě tuto podobu?

Ve 2. a 3. kapitole jsme se občas zmínili o některém z možných důvodů, jež mohly adaptátory k práci vést. Naznačili jsme, že důvodem výběru románu k adaptování mohla být situační komika předlohy nebo její čtenářská popularita. V případě jednotlivých adaptátorů

[200] HORÁK, Oto. Osmero pokusů o Karla Poláčka. *Cinepur* [online]. 20. 12. 2010 [cit. 21. 3. 2020]. Dostupné z: http://cinepur.cz/blog.php?article=163.

jsme se zmiňovali o odlišné míře dobrovolnosti, s níž se úkolu ujali, jež byla nejnižší u Vlastimila Rady, zřejmě nejvyšší naopak u Josefa Grusse. Nejvýraznější podíl na podobě adaptace jsme však předpokládali ze strany Otakara Vávry.

Již víme, že myšlenka na adaptování *Hostince* se nezrodila v hlavě ani jednoho z nich. To nám však nebrání o vlivu přednesených možných důvodů k adaptování na tvůrce zauvažovat. Situační komika románu je zřejmě neovlivnila – v tomto ohledu šli totiž do značné míry vlastní cestou a mnoho románových komických situací nahradili vlastními. Čtenářská popularita předlohy na ně však vliv pravděpodobně měla, jelikož při adaptování prokazatelně brali do úvahy možné reakce svého budoucího publika – právě to byl důvod, proč neadaptovali úmrtí hostinského.

Účast Vlastimila Rady na adaptování *Hostince* měla evidentně význam především v jeho počátcích, kdy se stal nechtěným „prostředníkem" mezi románem a filmaři. Provedená analýza nám neodhalila žádnou proměnu díla, jež by byla interpretovatelná jako vliv jeho osobních tvůrčích záměrů – můžeme tedy konstatovat, že pro něj bylo adaptování zřejmě skutečně především řemeslnou prací, již se snažil poctivě odvést. Proměnu, jež by byla vysvětlitelná vlivem osobních záměrů tvůrce, jsme však navzdory očekávání neobjevili ani v případě Otakara Vávry. Můžeme předpokládat, že vzhledem ke svým zkušenostem a vzhledem k tomu, že právě on byl ústřední osobou, jež se podílela na vývoji scénáře, to byl on, kdo se postaral o změnu rozložení dějových linií, větší kompaktnost a výraznější propojenost motivů, to však bohužel stále neodhaluje důvod, proč se k adaptování *Hostince* rozhodl – alespoň tedy ne jiný než ten, že ho k práci přizval Vlastimil Rada. Žádný z nalezených rozdílů mezi románem a filmem nelze interpretovat tak, že by šlo o vliv Vávrových snah o zobrazení vývoje povahy českého člověka, jak to popisuje ve svých pamětech a jak jsme to citovali v podkapitole 3.3.2.

Pravděpodobně nejlépe vysledovatelným i zdůvodnitelným je tedy tvůrčí záměr a vliv Josefa Grusse. Potvrdil se nám totiž předpoklad, že se Gruss snažil dávat důraz na komickou složku předlohy a že ji ve filmu posiloval. *Hostinec U kamenného stolu* si tedy vybral k adaptování pravděpodobně díky jeho komediální povaze. Není bez zajímavosti, že to byl také zřejmě právě on, kdo se nakonec rozhodl nezařadit do filmu žádnou tenisovou hru – jak jsme totiž popsali v podkapitole 4.2.4, jedna z nich se ve filmu dle scénáře objevit měla. Je mu tedy hypoteticky možné připsat i snahu o více „poláčkovské" vyznění adaptace.

Na základě provedené analýzy lze konstatovat, že mnohem výrazněji než osobní autorské záměry zřejmě působily na práci adaptátorů jednak kontextuální vlivy, jednak ale

také ty, jež vycházely ze specifičnosti médií a povahy a potřeb samotného textu. Tím, že jsme v případě Vlastimila Rady a Otakara Vávry nevysledovali specifické autorské vlivy, pochopitelně nemáme na mysli, že by jejich účast na adaptování podobu filmu neovlivnila, ale že ve filmu není vysledovatelný jejich „rukopis“, na jehož základě bychom jim dokázali přiřknout osobní autorskou tvůrčí motivaci k adaptování.

Závěr

V naší práci jsme prováděli komparaci románu *Hostinec U kamenného stolu*, jehož autorem je Karel Poláček, a jeho filmového zpracování, jež režíroval roku 1948 Josef Gruss. V úvodní kapitole jsme stanovili cíl a metodu práce. Naším cílem bylo nejen postihnout odlišnosti mezi románem a filmem, ale také je interpretovat a posoudit, jakým způsobem se liší vyznění filmu od vyznění románu. Abychom přitom byli schopni co nejkomplexnějšího srovnání a abychom měli co nejširší možnosti interpretace, rozhodli jsme se využít kombinaci přístupů Lindy Hutcheonové, Briana McFarlana a Seymoura Chatmana, které jsme shledali pro náš účel vzájemně se doplňujícími.

Ústředním pro nás byl přístup Lindy Hutcheonové, 2. a 3. kapitolu práce jsme tedy zaměřili na zkoumání kontextu vzniku obou děl, jenž se nám jevil jako potenciálně nejvlivnější na podobu filmu. Ve 2. kapitole jsme přinesli informace o Karlu Poláčkovi, nejdůležitějších prvcích jeho tvorby obecně i *Hostince U kamenného stolu* konkrétně a o vlivech dobového kontextu na podobu díla. Popsali jsme stavbu románu a klíčovými prvky jeho vyznění jsme určili specifický humor a melancholii; zdůraznili jsme také vliv „krycího autora" Vlastimila Rady.

Ve 3. kapitole jsme se věnovali kontextu vzniku filmu. Na základě argumentů vyvozených ze zkoumané historické literatury i pramenů jsme usoudili, že produkce filmu probíhala od roku 1942 a skončila na počátku roku 1949. Zjistili jsme tedy, že podobu adaptace mohly ovlivnit tři rozdílné společensko-politické situace – protektorátní, krátká demokratická i ustanovující se totalitní – a rozvedli jsme, jakým způsobem se tak mohlo stát. Při té příležitosti jsme vyhodnotili rovněž dobovou recepci filmu v tisku. Dále jsme rozřešili otázku, které konkrétní osoby lze považovat za adaptátory *Hostince U kamenného stolu*. Označili jsme za ně Vlastimila Radu, Otakara Vávru a Josefa Grusse, zamysleli jsme se nad motivacemi, jež je k adaptování mohly vést, a vznesli jsme předpoklady, čí vlivy by mohly být ve filmu patrné a jakou by mohly mít podobu.

Komparaci románu s filmem jsme provedli ve třech kategoriích – události, postavy a komika. Zjistili jsme, že mezi románovými a filmovými událostmi jsou výrazné rozdíly. Zřejmě nejvíce je jich spojeno s rozhodnutím tvůrců neadaptovat smrt hostinského, k čemuž se rozhodli s ohledem na možné reakce publika. Jelikož šlo o událost, jež tvořila – Chatmanovou terminolgií – jedno z jader příběhu, vyžádal si tento zásah do adaptovaného textu četné další dílčí úpravy. Velké množství úprav adaptátoři dle našich zjištění provedli

také v souvislosti se snahou proměnit strukturu příběhu z původní téměř epizodické v ucelenou a více propojit užité motivy. Třetím významným faktorem, jejž jsme odhalili jako klíčový pro provedené změny, byla odlišná „kapacita“ filmové formy oproti literární, jež si vynutila velké množství dalších románových událostí do filmu neadaptovat. V případě redukcí jsme však většinou dokázali odhalit i jiné možné důvody proměn – snahy adaptátorů o redukci mnohomluvnosti (jež není pro film příliš vhodná) či repetitivnosti, ale možná i o více „poláčkovské“ vyznění odstraněním tenisových her, které byly Radovým románovým prvkem. Reflektovali jsme také proměnu důvodu, kvůli kterému se během vedení Tomáše a Spytihněva přestává dařit hostinci, již jsme interpretovali jako vliv dobového kontextu, a sice snahy o apolitičnost během období protektorátu.

Postavy jsme porovnávali z hlediska jejich vnitřní charakteristiky, popřípadě funkce v románu a ve filmu. Shledali jsme, že je ve filmu oproti románu posílena úloha Tomáše a Spytihněva a významnější roli dostávají také manželé Dynderovi, u nichž je tato změna spojena i s proměnou funkcí těchto postav. Naopak oslabení úlohy a proměnu funkce v méně důležitou jsme reflektovali v případě postav Lubomíra, Kebrleho a dvojice „světáků“ Gastona a Percyho. Proměnu vnitřní charakteristiky jsme zaznamenali u hostinského Tatrmuže a Benna Mertense (a s ním také vztahu mezi ním a hostinskou). Krátce jsme pojednali také změny týkající se některých méně důležitých postav. Odhalili jsme, že tyto proměny mnohdy souvisí se zásahy, jež adaptátoři učinili z již interpretovaných důvodů v souvislosti s událostmi. Rozdílnost křestního jména paní Dynderové i oslabení úlohy Lubomíra jsme však dokázali opět vysvětlit také možným vlivem dobového, především poúnorového kontextu. Nepotvrdil se tedy předpoklad přednesený ve 3. kapitole, že poúnorové dění podobu adaptace zřejmě příliš neovlivnilo.

Ve dvou dílčích kategoriích jsme provedli srovnání románové a filmové komiky. V rámci porovnání jazykové komiky jsme se věnovali rozdílnosti obou médií ohledně kategorie vypravěče a potvrdili jsme, že vlivem specifičnosti médií nemohly být do filmu adaptovány Poláčkovy metonymické jazykové hříčky, jimiž označoval postavy. Shledali jsme však, že mnohé jiné prvky románové jazykové komiky ve filmu využity byly a tvůrci je vědomě rozšiřovali. V případě situační komiky jsme reflektovali svébytnou práci adaptátorů, při níž sice ponechali řadu nosných komických situací pouze v románové podobě, text však naopak obohatili o mnohé vlastní, využívajíce při tom nejednou i čistě filmových prvků.

Na základě učiněných poznatků jsme na závěr analýzy mohli reflektovat i odlišnosti ve stavbě díla a jeho celkovém vyznění. Zjistili jsme, že ústřední dějové linie se proměňují,

zaměřují se více na postavy a zároveň na jejich užší okruh. Filmové vyprávění jsme oproti románovému shledali soudržnějším. Dospěli jsme k poznatku, že melancholie, jež byla kromě humoru výrazným prvkem románu, se – ač vytvořena pomocí zčásti odlišných prostředků – objevuje i ve filmu. Zproblematizovali jsme závěr Ota Horáka, že ve filmu došlo oproti románu ke zdvojení motivu odpuštění, zato jsme však připomněli, že je v něm kladen větší důraz na morální složku. Rovněž jsme se – vybaveni poznatky z celé analýzy – vrátili k otázce autorských záměrů adaptátorů a možných důvodů, jež je k adaptování vedly. Vyjma případu Josefa Grusse se nám na základě zjištěného nepodařilo potvrdit, že by tvůrce přivedly k adaptování osobní autorské tvůrčí motivace.

Ačkoli jsme se v souladu s teorií Lindy Hutcheonové původně soustředili především na kontext vzniku románu i filmu, v průběhu analýzy jsme zjistili, že přinejmenším stejnou (ne-li větší) měrou jako kontextuální faktory (doba vzniku, záměry tvůrců, očekávání publika) se na podobě adaptace podílely i faktory textuální (specifičnost médií, logika dějové stavby). To bychom přitom neodhalili v případě, že bychom přístup Hutcheonové nezkombinovali s přístupy Briana McFarlana a Seymoura Chatmana. Naše analýza však i přes svou komplexnost však přeci jen nemohla postihnout naprosto všechny rozdíly mezi předlohou a adaptací a veškeré prvky, jež se nabízejí ke zkoumání. Pouze velmi okrajově jsme se věnovali například hudební složce a jiným specificky filmovým prvkům (kameře, střihu ad.). Vyhnuli jsme se rovněž podrobné analýze jednotlivých scén nebo srovnání času a místa děje v románu a ve filmu. Tyto prvky se tak nabízejí k analýze dalším potenciálním zájemcům o totožné téma, kteří by usilovali o rozšíření či revizi našich poznatků.

Seznam použitých zdrojů

Prameny

- GRUSS, Josef. *Hostinec U kamenného stolu* [videozáznam na DVD, edice Legendy českého filmu]. Hraný film z roku 1948. Praha: FILMEXPORT HOME VIDEO, 2005. Ústí nad Labem: NORTH VIDEO, 2008.
- Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [literární scénář], sign. S-1047-LS.
- Knihovna Národního filmového archivu, VÁVRA, Otakar, RADA, Vlastimil. *Hostinec U kamenného stolu* [technický scénář], sign. S-1047-TS.
- POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu.* Praha: Československý spisovatel, 1967.
- VÁVRA, Otakar – RADA, Vlastimil. Hostinec U kamenného stolu [filmový scénář]. In: *Karel Poláček a film*. Rychnov nad Kněžnou: Albert, 2002, s. 171–234. ISBN 80-7326-011-5.

Literatura

- BROŽ, Jaroslav. O novou veselohru. *Svět práce*. 1949, **5**(39), 11.
- BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. In: *Iluminace*. 2010, **22**(1), 7–21.
- Film „Hostinec U kamenného stolu“ na exteriérech. *Filmové zpravodajství*. 17. 8. 1948, **4**(156), 7.
- *Filmový přehled* [online]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz.
- fz. Filmová veselohra podle Karla Poláčka. *Filmové zpravodajství*. 11. 1. 1949, **5**(7), 3.
- GILK, Erik. *Poetiky a kontexty prózy Karla Poláčka: Devatero studií o Poláčkově díle a ještě jedna o jeho životě jako přívažek*. Boskovice: Albert ve spolupráci s Městským úřadem v Rychnově nad Kněžnou, 2005. ISBN 80-7326-069-7.
- HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999. ISBN 80-200-0739-3.
- HORÁK, Oto. Osmero pokusů o Karla Poláčka. *Cinepur* [online]. 20. 12. 2010 [cit. 21. 3. 2020]. Dostupné z: http://cinepur.cz/blog.php?article=163.

- HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012. ISBN 978-80-7460-027-2.
- CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu.* Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.
- JELINOWICZOVÁ, Jiřina. *Můj otec Karel Poláček; Vzpomínky (nejen) na Karla Poláčka*. Rychnov nad Kněžnou: Městský úřad Rychnov nad Kněžnou, 2001. ISBN 80-238-7733-X.
- Josef Gruss. In: *Česká televize*, Lidé [online, cit. 5. 2. 2020]. Dostupné z: https://www.ceskatelevize.cz/lide/josef-gruss.
- *Karel Poláček a film*. Rychnov nad Kněžnou: Albert, 2002, s. 171–234. ISBN 80-7326-011-5.
- Koho uvidíme ve filmu „Hostinec U kamenného stolu“? *Filmové zpravodajství*. 17. 8. 1948, **4**(156), 6.
- KOLÁR, Jaroslav (ed.). *O Karlu Poláčkovi a o jiných: sborník příspěvků ze sympozia Karel Poláček a historie židovské kultury ve východních Čechách: Rychnov nad Kněžnou květen 1995*. Boskovice: Albert, 1995. ISBN 80-85834-34-0.
- LEITCH, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: from Gone with the Wind to The Passion of Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2007. ISBN 978-0801892714.
- LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Slovart, 2013. ISBN 978-80-7391-712-8.
- McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996. ISBN 0-19-871151-4.
- MRAVCOVÁ, Marie. K problému filmovatelnosti próz Karla Poláčka. In: LOPATKA, Jan (ed.). *Ptáci vítají jitro zpěvem, poddůstojníci řvaním. Záznam sympózia ke stému výročí narození Karla Poláčka.* Praha: Klub Obratník, 1992, s. 236–243.
- MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-062-2.
- ot. Jak to vlastně bylo. *Filmové noviny* 1948, **2**(48), 5.
- PTÁČEK, Frant. Viděli jste „Hostinec U kamenného stolu“? *Tep svobodné práce*. 1949. **2**?(25), 4.

- RADA, Vlastimil. Čtyři léta autorem Hostince U kamenného stolu. In: POLÁČEK, Karel. *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 5–8.
- rp. Přehled nových filmů. *Obrana lidu*. 15. 10. 1949, **3**(242), 7.
- Růžena Šlemrová znovu ve filmu. *Filmové zpravodajství*. 17. 8. 1948, **4**(156), 6.
- SLABÝ, Zdeněk. Ediční poznámka. In: *Karel Poláček a film*. Rychnov nad Kněžnou: Albert, 2002, s. 291–295. ISBN 80-7326-011-5.
- Spolupracovníci filmu „Hostinec U kamenného stolu“. *Filmové zpravodajství*. 17. 8. 1948, **4**(156), 6.
- STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: STAM, Robert – RAENGO, Alessandra (eds.). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: 2005. ISBN 978-0631230540.
- SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: NFA, 2016. ISBN 978-80-7004-177-2.
- TAUSSIG, Pavel. Kouknou, pane Poláček, film. In: *Karel Poláček a film*. Rychnov nad Kněžnou: Albert, 2002, s. 235–254. ISBN 80-7326-011-5.
- URBANOVÁ, Eva – URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Český hraný film III, 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001.
- VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor, 1996. ISBN 8085190427.
- VÁVRA, Otakar. *Zamyšlení režiséra*. Praha: Panorama, 1982.
- -vt-. Hostinec U kamenného stolu. Groteska o maloměšťáctví. *Kino*. 1948. **3**(33), 618.
- VT. Poláčkův román ve filmu. *My 49*. 1949, **4**?(13), 4.
- ZIZLER, Jiří. Vlastimil Rada. In: *Lexikon české literatury 3 (M–Ř), svazek II (P–Ř)*. Praha: Academia, 2000, s. 1188–1190.
- ZVONÍČEK, St. Cestou k veselohře. *Kulturní politika*. 1949. **4**(37), 4.

NÁZEV:

Román a film Hostinec U kamenného stolu: Kombinovaná textová a intertextová komparace

AUTOR:

Bc. Radoslav Horák

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato práce se zabývá románem Karla Poláčka Hostinec U kamenného stolu a jeho stejnojmennou filmovou adaptací, již režíroval Josef Gruss. Jejím cílem je popsat rozdíly mezi oběma díly, interpretovat je a odhalit, zda a jakým způsobem je díky nim odlišné vyznění filmu od vyznění románu. Metodologicky práce vychází z teorie adaptace Lindy Hutcheonové doplněné o přístupy Briana McFarlana a Seymoura Chatmana. Je v ní představen kontext vzniku románu a filmu a následně provedena jejich komparace ve třech kategoriích – události, postavy a komika. Závěr práce shrnuje odhalené proměny adaptovaného textu a jejich možné důvody i důsledky.

KLÍČOVÁ SLOVA:

adaptace, Hostinec U kamenného stolu, Karel Poláček, Vlastimil Rada, Otakar Vávra, Josef Gruss

TITLE:

Novel and Film The Stone Table Inn: Combinated Textual and Intertextual Comparison

AUTHOR:

Bc. Radoslav Horák

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

This thesis deals with novel by Karel Poláček The Stone Table Inn and its film adaptation with the same title, which was directed by Josef Gruss. The aim of the thesis is to describe differences between both works, interpret them and expose the way in with the film has different meaning in contrast with the novel. Methodological resource of it is the theory of adaptation by Linda Hutcheon, supplied by Brian McFarlane's and Seymour Chatman's approaches. In the thesis is presented the context, in with the novel and the film has been developed, and then there is made comparison between both of them in three cathegories – events, characters and comicality. In conclusion, there are summarised revealed changes of the adaptated text and their possible reasons and consequences.

KEY WORDS:

adaptation, The Stone Table Inn, Karel Poláček, Vlastimil Rada, Otakar Vávra, Josef Gruss